МІРЪ ИСКУССТВА

Томъ 1

1899

М. А.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/miriskusstva1189unse

МІРЪ ИСКУССТВА

МІРЪ ИСКУССТВА

ТОМЪ ПЕРВЫЙ

№ 1–12

С. ПЕТЕРБУРГЪ
1899

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 6-го мая 1899 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Эдуарда Гоппе,
Вознесенскій пр. № 53.

Содержаніе.

I. Иллюстраціи.

1. Въ текстѣ.

Стр.

Абрамцево, село:
Деревянное производство. Кресло по старинному образцу 56
Комната въ русскомъ стилѣ 30
Гончарное производство 202, 203
Церковь: Наружный видъ 151
Иконостасъ 152
Изразцовая печь 153
Деталь 154
Рисунокъ часовни 154
Клиросъ 155
Проэктъ церкви 155
Аманъ Жанъ. Портретъ 92
Бакстъ Л. Рисунки 148, 149
Барщевскаго, снимки съ фотографій:
Мѣдная ендова XVII в. 34
Георгіевскій соборъ въ Юрьевѣ-Польскомъ 35
Изразцы церкви Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ 36, 89
Благовѣщенская церковь въ селѣ Тайницкомъ, XVII в. 86
Входъ въ церковь Іоанна Лѣствичника, (с. Гороховецъ Владим. губ.) XVII ст. 87
Алтарное окно церкви Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ, XVII ст. 87
Часовня Ѳедоровскаго монастыря (близъ г. Переяславля Залѣсскаго) XVII ст. . 88
Мѣдная ладоница XVII в. 136
Старинныя русскія вышивки . . 60, 61, 137
Шитая пелена XVI в. 137
Верхнеспасскій соборъ въ Московскомъ Кремлѣ 138
Каменное изваяніе въ Георгіевскомъ соборѣ, въ Юрьевѣ-Польскомъ 138
Рождественская церковь въ Нижнемъ Новгородѣ 204
Остатки стариннаго иконостаса 204
Паперть въ церкви Воскресенія, въ Ростовѣ 205
Наличникъ окна въ Рождественскомъ монастырѣ, во Владимірѣ 206
Бенаръ, А. Улица на Востокѣ 103
Бердслей, О. Рисунки 54
Бернъ-Джонсъ, Э.Ликъ ужаса 55
Билибинъ, И. Заставка 195
Бломстедъ, В. Зимній день 109
Кладбище 113
Восходъ луны 116
Больдини, Д. Портретъ 98
Боровиковскій, В. Портретъ А. Ѳ. Лабзина . 134
Женскій портретъ 135
Бразъ, І. Рисунокъ 149
Брюлловъ, К. Всадница 131
Портретъ Н. Кукольника 132
» П. Кукольника 133
Вакхъ и его Геній. Античная бронза 156
Валлотонъ, Ф. Виньетки 49, 141
Портретъ Достоевскаго (рис.) 143
Манифестація (рис.) 144
Лебеди (рис,) 145
Казнь (рис.) 146
Убійство (рис.) 147
Васнецовъ, А. Декораціи къ оперѣ Хованщина 172, 173, 174
Васнецовъ, В. Заставка (въ краскахъ) . . . 1
Витязь у трехъ дорогъ 3
Адамъ и Ева 4
Пейзажъ 5
Св. Никита 6
Св. Несторъ Лѣтописецъ 6
Св. Прокопій Устюжскій 6
Битва скиѳовъ 8
Зима 9
Рисунки 7, 10
Рисунокъ блюда 11
Орнаменты 12, 14, 15, 16
Шкафы 13, 57
Проэктъ часовни 154

Стр.

Проэктъ церкви 155
Веренскіольдъ. Э. Рисунки къ норвежскимъ сказаніямъ 17, 18, 19, 20, 21, 22
Врубель, М. Рисунокъ для изразцовой печи . 63
Декоративная скульптура 84, 85
Проэктъ павильона 167
Изразцовый фризъ 167
Вышивки, старинныя русскія 60, 61, 137
» Г-жи Давыдовой . . . 78, 79, 80, 81, 82
» Г-жи Чоколовой 188, 189, 190
Галленъ, А. Рисунки 109, 114
Подъ снѣгомъ 114
Свѣтлая ночь 115
Пиръ 118
Два снимка съ мастерской 120. 121
Рабочій станокъ 121
Уголъ комнаты 122
Проэктъ двери 122
Проэктъ столовой 123
Декоративный проэктъ 123
Угольный шкафъ 124
Столъ 124
Ex libris (7 рис.) 125, 126, 127
Стѣнные подсвѣчники 128, 129
Металлическія украшенія 128
Дверные замки 129, 130
Галоненъ, П. У костра 111
Пейзажъ 117
Гойя, Ф. Тссъ 176
Разсвѣтаетъ 177
Золотой клювъ 178
Никто насъ не разъединитъ 179
Снаряжаются 180
Ихъ побѣждаетъ сонъ 181
Ложе смерти 182
Варвары 183
Головинъ, А. Отрокъ Варѳоломей 99
Давыдова, Н. Заставка и заглавная буква (въ краскахъ) 69
Мотивъ для ковра 78
Рисунокъ для портьеры 79
» » скатерти 80
» » ковра 81
Мотивъ для скатерти 82
Рисунокъ для подушки 82
Даньянъ-Бувере. Голова Бретонки 94
Дегазъ, Ш. На скачкахъ 96
Прачка 97
Жокеи 97
Примѣрка шляпы (паст.) 196
Репетиція танцевъ 197
Урокъ 198
Этюдъ 199
На скачкахъ 199
Передъ выходомъ 200
Передъ скачками (паст.) 201
Дилль, Л. Пейзажъ 92
Домъ Игумнова въ Москвѣ. Общій видъ . 64
Боковой фасадъ 65

Стр.

Передняя 66
Входная лѣстница 67
Комната 68
Ендова, мѣдная, XVII ст. 34
Ернефельтъ, Е. Даль 110
Народная разсказчица 115
Этюдъ 118
Острова 119
Зейль, М. Архитектурныя украшенія . . 168, 169
Игумнова, домъ — см. Домъ.
Изваяніе, каменное въ Георгіевскомъ соборѣ, въ Юрьевѣ-Польскомъ 138
Изразцы церкви Іоанна Предтечи, въ Ярославлѣ 36, 89
«Ирисъ», Финляндскія маіолики завода . . 83
Казенъ, Ж. Мельница 99
Комната въ русскомъ стилѣ. 30
Кондеръ, Ш. Рисунокъ вѣера 170
Проэктъ театральнаго занавѣса 170
Вѣеръ, писанный на шелку 171
Коровинъ, К. Заставка (въ краскахъ) . . . 175
Коровинъ, С. Въ церкви 184
У обѣдни 185
Избушка на курьихъ ножкахъ 186
Въ пути 187
Рисунокъ 187
Ладоница XVII в. 136
Левитанъ, И. Мартъ 23
Послѣдній снѣгъ 24
Рисунокъ 25
Тихая обитель 26
Сентябрскій день 27
На Волгѣ 28
Сумерки 104
Левицкій, Д. Портретъ Е. И. Молчановой . 38
Портретъ Г. И. Алымовой 39
» А. И. Левшиной 40
» Е. И. Нелидовой 41
» Ѳ. С. Ржевской и кн. М. И. Давыдовой 42
Ленбахъ, Ф. Портретъ дѣвочки 106
Маіолика финляндская, завода «Ирисъ» въ Борго 83
Маіолика завода «Абрамцево» 202, 203
Малявинъ, Ф. Портретъ Ники 105
Рисунокъ 148
Моро, Г. Источникъ 53
Мунте, Э. Виньетки 17, 18, 19, 20, 22
Музей, Историческій въ Москвѣ:
Старинныя солоницы 31
Русская деревянная скамья 56
Деревянная утварь XVIII в. 58
Живопись на крышкѣ ларя XVII в. . . 59
Оберъ, А. Скульптура 191, 192, 193, 194
Окно, алтарное, церкви Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ 88
Полѣнова, Е. Мотивъ для обоевъ 32
Мотивъ для вышивки 32
Рисунокъ для поставца 33

Стр.

Полѣновъ, В. Рисунокъ желѣзной оконной рѣшетки 62
Пелена, шитая XVI в. 137
Пювисъ де Шаваннъ, П. Рисунокъ . . . 50
Священная роща 51
Надежда 51
Блаженная страна 52
Зима 95
Рѣка 95
Рамки, чеканной мѣди для зеркала 29
Ропсъ, Ф. Манетъ Саломонъ 76
Мессалина 77
Старуха 77
Рѣпинъ, И. Портретъ В. Васнецова (рис.) . 2
Портретъ П. М. Третьякова 90
» кн. С. М. Волконскаго 91
Часовня (рис.) 159
Операція 160
Портретъ Л. Толстаго 161
Рисунокъ 162
Портретъ В. Стасова 163
Рисунокъ 163
Рисунокъ 163
Портретъ Н. Римскаго-Корсакова 165
» В. Сѣрова (рис.) 166
Сиринъ-птица 59
Скамья деревянная 55
Соборъ, Георгіевскій въ Юрьевѣ Польскомъ 35, 138
» Верхнеспасскій, въ Московскомъ Кремлѣ 138
Соколовъ, П. Портретъ художника 70
На травѣ 71
Осенній дождь (рис.) 72
Табунъ 72
На водопоѣ 73
Охота съ борзыми 74
Портретъ С. Атавы 75
Солоницы, старинныя 31
Сомовъ, К. Заставка (въ краскахъ) 37

Стр.

Спарре, гр. Виньетка 111
Стейнленъ, Т. Рисунки 139
На окраинѣ Парижа (рис.) 140
Зимой (рис.) 141
Bal public 142
Сѣровъ, В. Портретъ кн. П. Трубецкаго . . 43
Пейзажъ 91
Портретъ 102
Таормины, виды 157, 158
Таулоу, Ф. Пейзажъ 103
Трубецкой, кн. П. Статуэтка 44
Бюстъ Л. Толстаго 45
Извозчикъ подъ снѣгомъ 46
Статуэтка 47
Проэктъ памятника Данте 48
Мужской портретъ 49
Утварь, старинная, деревянная 58
Фредерикъ, Л. Природа 100
Жатва 101
Семья 101
Химера. Античная бронза 156
Церковь, Благовѣщенская въ с. Тайницкомъ 86
» Іоанна Лѣствичника въ Гороховцѣ 87
» Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ 87
» Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ (изразцы) 36, 89
» въ с. Абрамцевѣ . 151, 152, 153, 154, 155
» Рождественская, въ Нижнемъ Новгородѣ 204
» Воскресенія, въ Ростовѣ . . . 205
Ціонглинскій, Я. Этюдъ 105
Часовня Ѳедоровскаго монастыря 88
Чоколова, Е. Вышивки 188, 189, 190
Эдельфельтъ, А. Рыбаки 93
Заставка 107
Горе 108
Рисунокъ 116
Энкель, М. Уснувшій ребенокъ 113

2. Приложенія.

Стр.

Бакстъ, Л. Портретъ И. Левитана (литографія) . . . . . послѣ стр. 146
Бразъ, І. Пейзажъ (литографія) 150
Васнецовъ, В. Богатыри (геліогравюра) . . 2
Вероккіо, А. Рисунокъ (автотипія) 194
Галленъ, А. Зимой (геліогравюра) 113
Рисунки для цвѣтныхъ стеколъ (хромо-автотипія) 130
Декоративный проэктъ (фототипія) . . . 154
Генсборо, Т. Портретъ (фототипія) 178
Головинъ, А. Коверъ (хромо-автотипія) . . 166
Давыдова, Н. Вышивка для скатерти (хромо-автотипія) 80
Дегазъ, Ш. Рисунокъ (автотипія) 202
Ернефельтъ Е. Зимняя ночь (автотипія duplex). 122

Стр.

Коровинъ, К. Рисунокъ для маіолики (хромолитографія) 6
Рисунокъ для маіолики (хромолитографія) 14
Коровинъ, С. На богомолье (фототипія) . . 186
Левитанъ, И. Послѣдніе листья (фототипія) . 22
Надъ вѣчнымъ покоемъ (фототипія) . 26
Левицкій, Д. Портретъ (фототипія) 36
Портретъ (фототипія) 45
Малютинъ, С. Образецъ изразца (хромо-автотипія) 30
Полѣнова, Е. Рисунокъ для вышивки (хромолитографія) 52
Рисунокъ для вышивки (хромолитографія) 60
Ропсъ, Ф. Обольщеніе (автотипія duplex) . . 76
Рѣпинъ, И. Портретъ (фототипія) 158
Соколовъ, П. Покинутая усадьба (фототипія) 72

II. Литературная часть.

Отдѣлъ первый.

Стр.

Бальмонтъ, К. «Поэзія ужаса» 175
Боборыкинъ, П. «Старые толки» 23
Волконскій, кн. С. «Искусство» 62, 69
Гиппіусъ, З. «На берегу Іоническаго моря» 129, 139, 159, 186
Дягилевъ, Сергѣй. «Сложные вопросы» . 1, 37
«Письмо по адресу И. Рѣпина» послѣ стр. 158
Лихтенбергеръ, Г. «Взгляды Вагнера на искусство» 107, 195
Мадсенъ, К. «Эрикъ Веренскіольдъ» 17
Рѣпинъ, И. «По адресу «Міра Искусства» послѣ стр. 158

Отдѣлъ второй (художественная хроника).

Стр.

Александръ, Арсенъ. «Новая статуя Бальзака» 135
А. Н. «Обри Бердслей» 16
Баръ, Г. «Вопросы искусства» 70
Бенуа, Александръ. «Бесѣды художника»:
1. Объ импрессіонизмѣ 48
2. Письмо изъ Парижа 74
3. Форенъ, Стейнленъ, Валлотонъ . . . 95
4. Парижскія выставки 109
5. Письмо изъ Парижа 128
6. Stabat Mater Палестрины и Россини . 130
Библіофилъ, «Д. С. Мережковскій. Вѣчные спутники» 114
«Философскія теченія русской поэзіи» . 133
Воротниковъ, А. «Новая археологическая коллекція Эрмитажа» 113
Гельферихъ, Г. «Академіи художествъ» . . 54
Гиппіусъ, З. «Двѣ драмы А. Толстаго» . . 34
Грабарь, И. «Письмо изъ Мюнхена: Зимній сезонъ въ Сецессіонѣ» 22
«Фелисьенъ Ропсъ» 30
«Письмо изъ Мюнхена» 75
«Отвѣтъ Г. Жану Броше» 116
Дягилевъ, Сергѣй. «Выставка въ Гельсингфорсѣ» 3
«Къ выставкѣ В. М. Васнецова» . . . 66
«По поводу выставокъ» 98
«Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» . 135
Дѣйствительный Членъ Музыкальнаго Общества. «Программа симфоническихъ собраній» 4
Замѣтки 7, 24, 40, 61, 82, 102 118, 137
И. О. «П. М. Третьяковъ» 45
Коптяевъ, А. «Новости музыкальной литературы» 37
«Музыкальные портреты: Скрябинъ» . 67
«Сезонъ московской оперы» 125
Ларошъ. «По поводу одного спектакля» . 91
«Мнимая побѣда русской музыки заграницей» 125
Ленбахъ, Ф. «Академія и техника живописи» 52
Львовъ, Б. «Посмертная выставка Шишкина, Ярошенки и Ендогурова» 35
Мережковскій, Д. «Я. П. Полонскій» . . . 2
«Трагедія цѣломудрія и сладострастія» . 64
Минскій, Н. «Серъ Эдвардъ Бернъ-Джонсъ» 11
Мутеръ, Р. «Гюставъ Моро» 12
N. «По поводу историческаго концерта» . . . 59
Ноаковскій, С. «Выставки въ рисовальныхъ школахъ» 56
«О процвѣтаніи художественной промышленности» 132
Розановъ, В. «О древне-египетской красотѣ» 105, 121
С. Д. «Выставки: 1. Бельгійская выставка въ Петербургѣ 2. Ученическая выставка» . 19
«Два маленькихъ событія» 36
Свѣдѣнія 24, 38, 81, 100, 117, 136
Соловьевъ, Владиміръ. «Адамъ Мицкевичъ» 27
«Идея сверхчеловѣка» 87
Урусовъ, кн. А. И. «Антигона Софокла въ Москвѣ» 46
Ф. «Къ русскому изданію книги профессора Мутера» 6
«Двѣ книги о Владимірскомъ соборѣ» . 21
«Три книги для дѣтей» 79
«Рихардъ Мутеръ и Жанъ Броше» . . . 130
Философовъ, Д. «Пювисъ-де-Шаваннъ» . . . 1
F-s. «Петръ Соколовъ» 81
Ясинскій, І. «Сирины и Сирены» 16

Автотипіи — Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ, Тильгмана въ Гельсингфорсѣ и Э. Гоппе въ Петербургѣ. **Геліогравюры** Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ. **Литографіи** И. Кадушина въ Петербургѣ. **Хромо-автотипіи** Ж. Верно въ Парижѣ и А. П. Мамонтова въ Москвѣ. **Хромолитографіи** П. Кадушина въ Петербургѣ. **Фототипіи** Альб. Фриша въ Берлинѣ. **Цинкографіи** Э. Гоппе и А. Вильборга въ Петербургѣ.

Изданіе кн. *М. К. Тенишевой* и *С. И. Мамонтова*. Редакторъ *С. П. Дягилевъ*.

ЛОЖНЫЕ ВОПРОСЫ.

Нашъ Нищій Упадокъ

Тотъ, кто идетъ
за другими, никогда
не опередитъ ихъ.
Микель Анджело.

„Идеи летаютъ въ воздухѣ, но непремѣнно по законамъ; идеи живутъ и распространяются по законамъ слишкомъ трудно для насъ уловимымъ; идеи заразительны, и знаете ли вы, что въ общемъ настроеніи жизни иная идея, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, можетъ вдругъ передаться существу грубому и ни объ чемъ никогда не заботившемуся, и вдругъ заразитъ его душу своимъ вліяніемъ“. Это слова Достоевскаго, и я рѣшился ими начать мое писаніе, потому что лучше, мнѣ кажется, нельзя выразить необъяснимое, но и неопровержимое единеніе, которое я чувствую съ моей эпохой, съ моимъ невыразившимся еще поколѣніемъ — словомъ, съ тѣмъ, что даетъ мнѣ право высказать все, что постепенно выяснялось и порой мучительно, порой радостно открывалось моему чувству.

Да, воздухъ напитанъ идеями, какъ драгоцѣннымъ ароматомъ, которымъ наполняются сердца всѣхъ пожелавшихъ воспріять его и соединиться чрезъ него съ другими сердцами въ самомъ высокомъ общеніи духа.

Задача моя не легка. Мнѣ надо высказать сущность моихъ художественныхъ убѣжденій, т. е. прикоснуться къ той области, которая съ давнихъ лѣтъ состоитъ изъ ряда неразрѣшимыхъ дилеммъ и спутанныхъ вопросовъ. Не трудно *отрицать*, и въ этомъ мы достигли особенно тонкаго совершенства, съ привычнымъ и милымъ намъ

скептицизмомъ. Но что провозгласитъ, какъ разобраться въ непроцѣженномъ и хаотическомъ достояніи, полученномъ отъ нашихъ отцовъ, когда одной оцѣнки, или лучше переоцѣнки безчисленныхъ упаслѣдованныхъ сокровищъ хватитъ на цѣлую жизнь нашего поколѣнія? А развѣ можемъ мы принять на вѣру споры нашихъ предковъ и убѣжденія отцовъ, мы, которые ищемъ только личнаго и вѣримъ только въ свое. Это одна изъ большихъ нашихъ чертъ и тотъ, кто хочетъ насъ познать, пусть броситъ думать, что мы, какъ Нарцисъ, любимъ себя. Мы больше и шире, чѣмъ кто либо и когда либо любимъ все, но видимъ все черезъ себя, и въ этомъ, лишь въ этомъ одномъ смыслѣ мы любимъ себя. Если кто нибудь изъ насъ и обронилъ неосторожную фразу, что мы любимъ себя какъ бога, то это выражаетъ лишь вѣчную любовь нашу все претворять въ себѣ и видѣть лишь въ себѣ божественный авторитетъ для разрѣшенія страшныхъ загадокъ. Кажущаяся художественная анархія новаго поколѣнія, якобы попирающаго взлелѣянные авторитеты и строющаго на пескѣ свои эфемерныя зданія, все это неправильное отношеніе къ еще непонятой эпохѣ — исходитъ именно отсюда, изъ этой постоянно повторяющейся, закономъ и все же вѣчно поражающей толпу переоцѣнки укоренившихся поклоненій. И не смотря на то, что весь историческій процессъ мысли съ доступныхъ нашей памяти временъ твердилъ все то же, свергалъ боговъ, возводилъ новыхъ, ихъ свергалъ, и повторялъ это съ комичной правильностью до нашихъ дней,—не смотря на все это, каждый шагъ обусловленъ борьбой пристрастной, полной безсмысленныхъ и дикихъ обвиненій.

И. Рѣпинъ. Портретъ В. Васнецова

Вотъ появились мы, съ нашими новыми требованіями, лишь подтверждая общую правильность хода историческаго развитія. Правда, мы отличались чѣмъ-то отъ извѣстныхъ, изученныхъ формъ, мы сдѣлали нѣсколько робкихъ и невинныхъ шаговъ въ сторону отъ большой проѣзжей дороги, и, боже мой, какъ ложно понятыми мы были и какъ страшно названы. Классицизмъ, романтики и вызванный ими шумливый реализмъ — эти вѣчно смѣняющіяся раздробленія послѣдней сотни лѣтъ — призывали и насъ, въ нашемъ новомъ произрастаніи, вылиться въ одну изъ украшен-

В. Васнецовъ.
Богатыри.

ныхъ этикеткой формъ. И въ томъ и былъ главный сюрпризъ и симптомъ нашего разложенія, что мы не выпачкались ни объ одну изъ заваренныхъ и разставленныхъ для насъ красокъ, да и никакого желанія къ этому не проявили. Мы остались скептическими наблюдателями, въ одинаковой степени отрицающими и признающими всѣ до насъ бывшія попытки.

Но какъ же можно было допустить, чтобъ это блѣдное и бездѣятельное поколѣніе, опошленное названіемъ „конца вѣка“, съумѣло возвыситься до такой точки, съ которой оно холодно могло синтезировать всѣ эти „маленькія происшествія“, видѣвшія каждое въ себѣ единственнаго истолкователя истины и судебъ мірового искусства. Это судьямъ нашимъ было не подъ силу. Они не могли признать, что это искривленное поколѣніе упадка, декадентовъ, выучилось зорко видѣть все, съумѣло пытливо прочитать всю длинную книгу предшествующихъ ошибокъ и рѣшилось все переоцѣнить, открыто надсмѣяться надъ безаппеляціонностью прежнихъ обожаній, но за то и уважать своихъ избранниковъ и преклонятся безгранично, безъ предвзятыхъ, условныхъ рамокъ и заранѣе установленныхъ опредѣленныхъ требованій.

Насъ назвали дѣтьми упадка, и мы хладнокровно и согбенно выносимъ безсмысленное и оскорбительное названіе декадентовъ. Упадокъ послѣ расцвѣта, безсиліе послѣ силы, безвѣріе послѣ вѣры — вотъ сущность нашего жалкаго прозябанія. Мы составляемъ еще одну печальную эпоху, когда искусство, достигнувъ апогея своей зрѣлости, окидываетъ „прощальными, косыми лучами заходящаго солнца старѣющія цивилизаціи“. Это вѣчный законъ эволюціи, обрекающій всякій цвѣтокъ расцвѣсть и умереть, разсыпавъ безсильные нѣжные лепестки. Такъ было съ греческой трагедіей временъ Эврипида, такъ было съ болонской школой, понявшей лишь внѣшнюю сторону расцвѣта, такъ было съ французской драмой временъ Вольтера, такъ это и теперь у насъ, невольныхъ зрителей и дѣятелей новаго упадка.

В. Васнецовъ. Витязь у трехъ дорогъ (эскизъ).

Но мнѣ хочется спросить, гдѣ жъ тотъ расцвѣтъ, тотъ апогей нашего искусства, съ котораго мы стремительно идемъ къ безднѣ расложенія? Заглянемъ нѣсколько страницъ назадъ и посмотримъ, что оставили

В. Васнецовъ.
Адамъ
и Ева.

намъ тѣ, которые такъ смѣло объявили наше паденіе.... Они намъ оставили вѣчную борьбу своихъ личныхъ и отжившихъ интересовъ. Они оставили намъ вѣкъ, весь состоявшій изъ мозаики противорѣчивыхъ и равноцѣнныхъ направленій, когда школы дрались со школами и поколѣнія съ поколѣніями, когда сила и значеніе цѣлыхъ направленій опредѣлялись не эпохами, а годами. Они создали „отцовъ и дѣтей“, они придумали ихъ, это ихъ твореніе — вѣчная распря двухъ ближайшихъ поколѣній. Они немощно распались на отдѣльные куски и бились ожесточенно въ настоящей войнѣ, отстаивая каждый свое значеніе и свою личность. Когда же расцвѣтъ всей ихъ эпохи, время, когда они спокойно творили великія вещи въ сознаніи своей общей правоты и объединенные общностью идеи и задачъ? Гдѣ то возрожденіе, упадкомъ котораго являемся всѣ мы? А не хотите ли припомнить хоть какой нибудь моментъ изъ ихъ старыхъ, уже забытыхъ дѣлъ. Припомните, положимъ, романтизмъ, одну изъ крупныхъ эпохъ, и появленіе Делакруа — ихъ теперешнюю славу, съ его „ладьей Данте“, одной изъ тѣхъ вещей, которою не только они, но и мы рады гордиться, какъ чуднымъ проявленіемъ человѣческаго духа. И какъ же встрѣтили его? „Уже съ 24-го года классики увидали съ кѣмъ имѣютъ дѣло, и не только старикъ Гро называлъ выставленную Делакруа картину „le massacre de la peinture“, но и вся критика заговорила о варварствѣ и предсказывала, что на этомъ пути французская живопись идетъ къ своей погибели. „Всѣ современныя школы, говорилъ Делеклюзъ, существуютъ и процвѣтаютъ только благодаря обработкѣ принциповъ искусства Греціи и, если даже признать въ произведеніи Делакруа извѣстный успѣхъ въ колоритѣ, то все-таки его картина принадлежитъ къ низшему роду живописи и никакія преимущества въ краскахъ не могутъ побѣдить безобразія формъ“. И это высказывалось тогда, когда бальзакъ, конечно еще непризнанный, въ типи творилъ уже свою геніальную по силѣ правды и реализма человѣческую комедію. Смѣшно подумать, что Делакруа только въ 65 году, послѣ посмертной выставки его вещей, сталъ тѣмъ, чѣмъ онъ остался и для насъ теперь,—

въ 65 году, т. е. когда Зола съ ожесточеніемъ писалъ: „я ненавижу немощныхъ безумцевъ, которые презрительно кричатъ, что наше искусство и наша литература умираютъ своей неизбѣжной смертью. Это самые пустые мозги, — люди, похороненные въ прошедшемъ, которые перелистываютъ съ отвращеніемъ вещи живыя и трепещущія нашей эпохи и объявляютъ ихъ ничтожными и узкими“, и далѣе въ обращеніи къ одному изъ своихъ друзей: „неужели исторія всегда останется такой же? Неужели всегда надо будетъ говорить, какъ другіе, или молчать? Мы говорили, что незначительная новая истина не можетъ обнаружиться, не вызвавъ гнѣва и шиканій. И вотъ мнѣ, въ мою очередь, свищутъ и меня осуждаютъ“. Припомните, наконецъ, что бодлеръ именно въ ту же эпоху злобно смѣялся: „литература упадка (décadence уже тогда)! Пустыя слова, которыя мы часто слышимъ, бросаемыми съ демонстративнымъ зѣваніемъ изъ устъ тѣхъ далекихъ отъ загадочности сфинксовъ, которые блюдутъ священныя двери классической эстетики“.

Какая путаница, какое смѣшеніе понятій, направленій, мыслей, въ одну эпоху, въ одинъ и тотъ же день. борьба классицизма и побѣда романтика, пораженіе реалиста и пронія „декадента“ — какое удобное время для спокойнаго творчества! Все это копошилось, все это смѣняло, не уничтожая другъ друга, не выливаясь другъ изъ друга послѣдовательно, какъ въ правильномъ процессѣ эволюціи, но существуя самостоятельно и имѣя глубокіе, старинные корни.

Эта амальгамная исторія художественной жизни вѣка имѣла главный источникъ въ ужасной шаткости эстетическихъ основаній и требованій эпохи. Они ни на минуту не устанавливались прочно, не развивались логично и свободно. Художественные вопросы были запутаны въ общую кашу общественныхъ переворотовъ, и вышло то, что такой независимый талантъ, какъ Пушкинъ, въ теченіи какихъ нибудь 30 лѣтъ долженъ былъ выдержать три совершенно разныя оцѣнки: матеріалистическія обвиненія Писарева, славянофильскія превозношенія Достоевскаго и субъективно-восторженный судъ Мережковскаго. А какъ любопытны также для характеристики всей этой путаницы нѣкоторые эпизоды изъ художественной жизни Англіи за послѣдніе полвѣка.

Въ 50-омъ году, почти при первомъ появленіи картинъ англійскихъ прерафаэлитовъ, произошло то, что происходитъ съ каждымъ выдающимся событіемъ, что

В. Васнецовъ.
Прудъ.

было съ появленіемъ Глинки, Вагнера и берліоза, — словомъ, вышелъ скандалъ. Всѣ были возмущены дерзостью молодыхъ художниковъ, осмѣлившихся имѣть свои эстетическіе взгляды и желавшихъ проповѣдывать ихъ, а знаменитый Диккенсъ разразился вдругъ молніеносной статьей, въ которой писалъ: „Приближаясь къ Святому Семейству Милльэза, вы должны прогнать изъ головы всякое религіозное представленіе, всякую возвышенную мысль, всякую связь съ идеями нѣжными, драматическими, печальными, благородными, священными, милыми или прекрасными, и приготовиться опуститься до

В. Васнецовъ. Св. Никита. Несторъ Лѣтописецъ. Св. Прокопій Устюжскій (эскизы).

дна всего, что есть ужаснаго, постыднаго, отталкивающаго и возмущающаго". Это громовое посланіе вызвало рѣзкій протестъ одного изъ самыхъ крупныхъ эстетовъ нашего вѣка — Джона Рёскина, отвѣтившаго двумя смѣлыми письмами рутиннымъ обвиненіямъ знаменитаго романиста и со всею прелестью молодыхъ убѣжденій возставшаго въ защиту слабыхъ въ этомъ неравномъ бою. И какъ смѣшно намъ, по прошествіи самаго малаго количества лѣтъ, вновь встрѣтить того же романтическаго юношу уже знаменитымъ старцемъ и опять въ бою и за тѣ же неразрѣшимые художественные вопросы. Но шалостямъ судьбы нѣтъ конца, и этотъ передовой боецъ, уже успѣвшій неосторожно занять почетное мѣсто въ ряду признанныхъ знаменитостей, уступилъ свою прежнюю рискованную роль тому, который осмѣлился потревожить его упрочившееся ученіе. Здѣсь подтвердился опять тотъ страшный законъ, что періодъ непризнанія, періодъ борьбы есть періодъ истиннаго творчества; съ момента тріумфа — остается почтенное мѣсто въ исторіи.

Итакъ, роли перемѣнились и въ 78 году Рёскинъ, невольно занявъ мѣсто Диккенса, объявилъ войну Уистлеру, одному изъ величайшихъ художниковъ нашихъ дней. Рёскинъ почувствовалъ приближеніе опаснаго противника и постарался поскорѣе заклеймить его своимъ авторитетомъ. По поводу выставки Уистлеровскаго „фейерверка" Рёскинъ обрушился на художника: „для чести г-на Уистлера, а также для денежной обезпеченности покупателей, г. директоръ галлереи не долженъ былъ допускать этой картины, гдѣ безформенныя идеи художника приблизились прямо къ обману. Я видѣлъ и слышалъ о безстыдствахъ уличныхъ бродягъ, но я не ждалъ, что придется услыхать, чтобы какой то фатъ спросилъ двѣсти гиней за то, чтобъ выбросить горшокъ красокъ въ физіономію публики". Этотъ эффектный конецъ привелъ къ совершенно неожиданному результату, къ одному изъ интереснѣйшихъ судебныхъ процессовъ нашего вѣка, когда въ лицѣ обвиняемаго публика увидѣла апостольскую фигуру Рёскина, въ лицѣ обвинителя нервную, подергивающуюся, раздражительную фигурку Уистлера, и въ числѣ свидѣтелей-экспертовъ пуританскій образъ бёрнъ-Джонса. Вся эта трагикомедія длилась два дня и вопросъ былъ о томъ, дѣйствительно ли картина Уистлера можетъ считаться пустой насмѣшкой. Картину эту принесли въ судъ для производа

В. Васнецовъ. Рисунокъ.

экспертизы и между прочимъ бёрнъ-Джонсъ заявилъ, что цѣна за нее назначена слишкомъ высокая, особенно если подумать о той массѣ добросовѣстнаго труда, который исполняютъ за гораздо меньшую сумму. Этотъ процессъ окончился присужденіемъ Рёскина къ двумъ копейкамъ штрафа. И тутъ благодарная Англія открыла публичную подписку для покрытія этой суммы, а также четырехсотъ фунтовъ стерлинговъ, которые стоило веденіе процесса. Благодарная страна, не понявшая, что эта борьба была концомъ, и очень обыденнымъ концомъ, Рёскинской дѣятельности, быть можетъ слишкомъ мелкимъ для его сильной фигуры. Но здѣсь, по крайней мѣрѣ, была борьба принциповъ, и трудно обвинять за то, что человѣкъ невольно впалъ въ ту же ошибку, противъ которой такъ энергично когда то возсталъ. Это участь даже великихъ людей, но, къ сожалѣнію, постоянное взаимное непониманіе, кромѣ принципіальныхъ причинъ, заключается часто также и въ томъ, что оба врага видятъ другъ въ другѣ лишь однѣ крайности, безъ которыхъ немыслимо никакое новое событіе. Эта роковая ошибка уязвленнаго самолюбія есть вѣчный тормазъ развитія всякаго общественнаго явленія. Конечно, въ большинствѣ случаевъ у дѣтей является какое то особое, по истинѣ дѣтское желаніе дѣлать все, только не то, что дѣлали отцы, и самодовольно бравировать допущенными крайностями. Но какъ же объяснить близорукость отцовъ, попадающихся на удочку дѣтскаго задора. Какъ можно не понять, что каждая эпоха переполнена всякимъ ненужнымъ, наноснымъ балластомъ, всякими крайностями, которыя лишь на моментъ интересуютъ современника и затѣмъ откидываются и забываются навсегда, какъ ненужная шелуха, изъ которой выходитъ

В. Васнецовъ. Битва скиѳовъ (эскизъ).

В. Васнецовъ.
Зима.

настоящее ядро. Развѣ теперь кто нибудь вспоминаетъ безчисленныя крайности въ искусствѣ эпохи Людовика XV, или какъ будто имѣетъ какое нибудь значеніе для наслажденія произведеніями Шекспира окружавшая его плеяда писателей, какъ Марло, Фордъ, Массингеръ и др., которыхъ мы даже не знаемъ по именамъ. Не такъ же ли, наконецъ, смѣшно и неразумно дѣлать заключеніе о нашей эпохѣ по живописи Ванъ Гога и Ларошфуко, или по литературнымъ произведеніямъ Маларме и Люиса. Эти примѣры комичны и не доказательны. Эпохи можно судить по элементамъ серьезно ихъ выражающимъ, а не по какому нибудь подтасованному набору случайныхъ знаменитостей.

Итакъ, ослабленныя всей этой борьбой художественныя вѣрованія смѣнялись какъ отдѣльныя, самостоятельныя явленія, и никто не сможетъ видѣть въ нынѣшнемъ вѣкѣ постепенную дифференціацію единаго начала, рожденнаго въ началѣ вѣка, пришедшаго къ величію и умирающаго въ нашемъ поколѣніи.

Позвольте жъ вновь повторить мой вопросъ: что должны мы считать нашимъ расцвѣтомъ; какой же, наконецъ, изъ этихъ различныхъ эпохъ мы составляемъ упадокъ? Гдѣ наши Софоклы, Леонарды и Расины, которые могутъ презрительно видѣть въ насъ лишь немощное извращеніе созданнаго ими искусства и посылать прощальную улыбку бѣдному, гибнущему поколѣнію? Что же, мы декаденты напыщеннаго классицизма двадцатыхъ годовъ съ Давидовскимъ „коронованіемъ“ во главѣ? Вѣдь это шутка, вѣдь мы поклонники Бодлера и Бёклина. Мы не выносимъ того, что составляетъ

жалкій остатокъ ложныхъ подражателей ложнаго классицизма. Мы ненавидимъ именно то, что должно называться декадентствомъ классицизма и что, конечно, имъ не называется, всѣхъ этихъ Пойнтеровъ, Тадемъ, бугеро, Кабанелей, Лёфевровъ и Семирадскихъ. Нѣтъ, мы не достойны чести ни разбивать, ни ремонтировать „величественныя колоннады этихъ мраморныхъ громадъ“. Тогда мы, можетъ быть, упадочники романтизма, мы, вынесшіе на плечахъ Зола, вѣнчающіе лаврами Толстого и влюбленные въ бастіена; мы, преклоняющіеся предъ гигантской искренностью бальзака и отрицательно относящіеся къ театральной напыщенности В. Гюго. Ну, наконецъ, быть можетъ, мы жалкіе остатки реализма? Но не забудьте, что вы же упрекали насъ за культъ прерафаэлитовъ и пламенное поклоненіе Пювису.

В. Васнецовъ. Рисунокъ.

Какъ можно не понять такой простой загадки, которая ясна даже для малыхъ дѣтей. Всѣ названныя группы и теченія развились каждое само по себѣ и совершили полный эволюціонный путь. Они достигли всѣ своего апогея, дали намъ Давида, Виктора Гюго, Флобера и многихъ другихъ и завершили навсегда круги своего существованія. Наконецъ явились мы, съ своими новыми запросами, и вѣрьте мнѣ, если бъ мы были хоть каплю похожи на нашихъ предшественниковъ, будь мы даже упадкомъ, они бы съ радостью простили намъ и отечески прижали къ своей груди. Но именно того они намъ и не могутъ простить, что мы не продолжаемъ ихъ, что декадентами ихъ возрожденія оказались они же сами, плачущіе о своемъ паденіи, и жаждущіе построить вновь свое разрушенное зданіе на вымершихъ и перегнившихъ идеяхъ. Вѣдь изъ кого въ сущности состоятъ они, наши враги, наши учители? Соотвѣтствуя тремъ пережитымъ эпохамъ, они распадаются на три раздѣльныя категоріи. Первая группа продолжаетъ въ блаженномъ оцѣпенѣніи, подобно китайскимъ кукламъ, кланяться уже изизанному великолѣпію псевдоклассическихъ монументовъ и сквозь лорнетъ восхищаться лоснящемуся какъ паркетъ ремеслу Тадемъ и бакаловичей, — это декаденты классицизма, самые ветхіе, а потому и неисправимые враги. Вторая группа — это сентиментальные вздыхатели, замирающіе подъ звуки Lied'овъ Мендельсона, считающіе Дюма и Ежена Сю за серьезное чтеніе, и въ живописи не ушедшіе дальше безчисленныхъ мадоннъ, изготовляемыхъ на плодовитыхъ нѣмецкихъ фабрикахъ. Это декаденты-романтики — страшные враги, потому что имя имъ легіонъ. И наконецъ третья группа — еще недавняя группа, которая думала, что удивила свѣтъ своимъ смѣлымъ открытіемъ, вытащивъ на полотна лапти и лохмотья, когда это недостижимо лучше и свѣжѣе уже

было сдѣлано 50 лѣтъ раньше, великими Бальзакомъ и Милле. Эта группа слишкомъ болтливая и повторяющая лишь зады уже давно сказаннаго и хорошо сказаннаго — это декаденты реализма, скучные враги, все еще мнящіе о бодрости своихъ размякшихъ мускуловъ и о своевременности своихъ затхлыхъ истинъ. Вотъ что угрожаетъ намъ! Итакъ, какое же невѣроятное помраченіе — говоритъ о нашемъ упадкѣ. Упадка нѣтъ и быть не можетъ, *потому что намъ не съ чего падать*, потому что для того, чтобы

В. Васнецовъ
Рисунокъ
блюда.

осмѣлиться провозгласить паденіе, надо было раньше создать великое зданіе, съ котораго возможно было бы намъ низвергнуться внизъ и разбиться объ камни его. Какой же храмъ человѣческаго генія мы разбиваемъ? Покажите, дайте намъ этотъ храмъ, вѣдь мы же сами его томительно ищемъ, чтобы взобраться на него и чтобъ потомъ, не удержавшись, въ свою очередь, рухнуть съ него безъ страха и съ сознаніемъ нашего прошедшаго величія.

В. Васнецовъ. Мотивъ орнамента.

Вѣчная Борьба

Какимъ тяжелымъ представляется въ нашъ вѣкъ трудъ разграниченія и разбора всѣхъ тѣхъ идей въ области эстетики, которыми мы наслѣдственно владѣемъ, тѣмъ болѣе, что присущая намъ жажда анализа усугубляетъ сложность задачи. Прежде всего намъ встрѣчаются, въ самыхъ корняхъ художественной жизни вѣка, два, уже уставшіе отъ своей вѣчной борьбы, взгляда.

Мнѣ не хотѣлось бы касаться этой старой вражды, потому что, казалось бы, столѣтняя война могла, наконецъ, привести къ перевѣсу однихъ и къ сдачѣ другихъ; борьба утилитаристовъ съ поклонниками искусства для искусства — эта старинная перебранка — могла бы ужъ давно затихнуть, а между тѣмъ она тлѣетъ и до нашихъ дней. Хотя коренной вопросъ объ отношеніи этики къ эстетикѣ и существовалъ вѣчно, но узко-утилитарная тенденціозность въ искусствѣ — выдумка людей XIX вѣка, а со своими дурными привычками трудно разстаться. Эта борьба, какъ бы затихшая за послѣдніе годы, снова стала разгораться въ наши дни. Въ Россіи, впрочемъ, теорія искусства для искусства никогда не торжествовала явно и побѣдоносно, и въ то время, какъ юный Зола воевалъ съ Прудономъ и Флоберъ оставлялъ намъ замѣчательныя страницы своей переписки съ Жоржъ-Зандъ, — въ то время у насъ модно царили такія силы, какъ Чернышевскій, Писаревъ и Добролюбовъ.

Зола въ 66-мъ году возмущался крикливой теоріей Прудона, этого антиэстета, узкаго адепта соціалистическаго взгляда на художество и измыслителя образцоваго государства, который, заявивъ, что искусство должно физически и морально улучшать нашу породу, кричалъ: „Нашъ идеалъ право и правда. Если вы не можете изъ этого сдѣлать искусства — назадъ: мы въ васъ не нуждаемся. Если вы прислуживаете этимъ испорченнымъ роскошью бездѣльникамъ, — назадъ: намъ не нужно вашего искусства. Если вамъ необходимы жрецы, знать и цари — прочь, прочь совсѣмъ: мы осуждаемъ ваше искусство и васъ самихъ“. Мнѣ очень нравится при этомъ ironія Зола, писавшаго ему тогда: „васъ называютъ неумолимымъ логикомъ; я нахожу, что ваша логика спала въ тотъ день, когда вы совершили непоправимую ошибку, принявъ

художниковъ въ ваше образцовое государство между вашими сапожниками и вашими законодателями. Вы не любите искусство, всякая индивидуальность вамъ не нравится, вы хотите раздавить личность, чтобы расширить путь человѣчества. Такъ будьте искренни, убейте художниковъ. Вашъ міръ будетъ болѣе спокоенъ. Но, ради бога, не давайте имъ уроковъ. И, главное, не забавляйтесь тѣмъ, чтобы мѣсить ихъ изъ другой глины, чѣмъ ихъ создалъ богъ, изъ-за единственнаго удовольствія, чтобъ ихъ создать вторично такими, какими вы ихъ хотите".

Теперь несвоевременно было бы упоминать объ этихъ ученіяхъ, отводившихъ искусству роль послушныхъ школьниковъ на помочахъ у противохудожественной теоріи соціализма, если-бъ недавно не вспыхнула вновь, хотя и на новой почвѣ религіозной морали, проповѣдь подчиненія искусства внѣ его лежащей цѣли и не заставила насъ прислушаться къ словамъ такихъ людей, какъ брюнетьеръ, отчасти Рёскинъ, и, наконецъ, вынести пощечину, нанесенную искусству его неблагодарнымъ служителемъ Львомъ Толстымъ, отвергшимъ искусство всѣхъ вѣковъ и низведшимъ самое назначеніе его до степени одной изъ христіанскихъ добродѣтелей. Правда, мы не можемъ не констатировать, что ни одно изъ произведеній нашего великаго писателя не возбудило меньшаго интереса, чѣмъ теоретическое изложеніе его художественныхъ взглядовъ: этотъ трудъ какъ-то конфузно замолчали. Но съ появленіемъ его, конечно, нельзя не считаться, тѣмъ болѣе, что наши цѣнители и критики, въ огромномъ большинствѣ, даже къ теоріи Толстого относятся отрицательно только оттого, что они все еще говорятъ словами Чернышевскаго. Эта нездоровая фигура еще не переварена, и наши художественные судьи въ глубинѣ своихъ мыслей еще лелѣютъ этотъ варварскій образъ, который съ неумытыми руками прикасался къ искусству и думалъ уничтожить или, по крайней мѣрѣ, замарать его. „Содержаніе, достойное вниманія мыслящаго человѣка", говорилъ онъ, „одно толь-

В. Васнецовъ. Шкафъ.

ко въ состояніи избавить искусство отъ упрека, будто бы оно—пустая забава, чѣмъ оно дѣйствительно бываетъ чрезвычайно часто: художественная форма не спасетъ отъ презрѣнія или сострадательной улыбки произведеніе искусства, если оно важностью своей идеи не въ состояніи дать отвѣта на вопросъ: „да стоило ли трудиться надъ подобными пустяками?“ Развѣ многіе и многіе не подписались бы и теперь подъ этой мѣщанской формулой, такъ какъ поработить единственно свободное и независимое — вотъ главная мечта этихъ людей, зарывшихъ себя въ мелочныхъ заботахъ человѣческаго муравейника. У нихъ есть мысль, у нихъ есть слово, но они не спокойны, имъ нужны звуки, краски, ритмы, линіи, словомъ, все высокое, что имѣетъ человѣкъ, чтобъ размѣнять это на школьныя доски и тусклыя зеркала ихъ сѣренькихъ заботъ. Они требуютъ, чтобы симфоніи мы передѣлали въ торжественные марши и народныя пѣсни, чтобъ изъ картинъ скроили мы таблицы для нагляднаго обученія, а изъ поэмъ рецепты отъ всѣхъ грязныхъ болѣзней торжествующей цивилизаціи. Прозаики, ужель имъ мало прозы ихъ собственной жизни, что они просятъ ея у искусства, этой улыбки божества.

В. Васнецовъ. Мотивъ орнамента.

Мнѣ очень жаль, что я не могу остановиться здѣсь на разборѣ тѣхъ двухъ авторитетныхъ взглядовъ, которые, несмотря на всю коренную разность исходныхъ точекъ, сходятся до нѣкоторой степени въ своихъ конечныхъ выводахъ. Я говорю про брюнетѣра и Толстого. Какъ ни странно это сопоставленіе классика брюнетѣра, питомца параднаго вѣка Людовика XIV, съ Толстымъ такимъ, какимъ мы знаемъ его, но въ послѣднихъ трудахъ своихъ по поводу искусства они приходятъ къ близко соприкасающимся результатамъ. При характеристикѣ современной эстетики они оба выдѣляютъ начало исканія наслажденій, какъ главный принципъ искусства послѣднихъ вѣковъ, и поэтому отрицаютъ понятіе красоты какъ мѣрила относительной цѣнности художественныхъ произведеній. Оба они негодуютъ на безконтрольную свободу искусства и хотятъ зануздать ее, требуя отъ творчества религіознаго и общественнаго служенія. брюнетѣръ считаетъ, что изъ проповѣди искусства для искусства проистекаетъ тотъ „элегантный развратъ“, который характеризуетъ все искусство поздняго ренессанса, 18-го вѣка и нашего времени. будучи предано само себѣ, искусство впадаетъ въ отрицаніе содержанія и прославленіе формы и дѣлается нечеловѣчнымъ, не отвѣчаетъ на нужды болѣе важныя и болѣе значительныя, чѣмъ оно само.

Для меня совершенно непонятно требованіе общественнаго служенія отъ искусства на почвѣ установленныхъ для него предписаній. Мнѣ кажется, что безнравственность произведенія искусства, проистекающая, будто бы, отъ безконтрольности по-

ФРИЗЪ
ДЛЯ МАЙОЛИКИ
К. КОРОВИНЪ

В. Васнецовъ. Мотивъ орнамента.

слѣдняго, главнымъ обра
шенія къ нему лица, его
вынести самое безнрав
назидательнаго разсказа о
полнитьcя чисто художе
най Тиціана или романовъ
ство, созданное съ исклю-
ственнаго воздѣйствія, не
нется въ исторіи, но Ти
кажется, могли не заботить
произведутъ по прошествіи
юныхъ гимназистокъ или
Кто можетъ отрицать обще
ства, эту старую и неоспо
ніе отзывчивости искусства
волненія — очень опасная
поминается когда-то читан
упрекала наше искусство
кимъ пережитымъ нами на
голодъ и холера. Зачѣмъ
не дойти до подобной от
примѣры истиннаго искус

зомъ зависитъ отъ отно-
воспринимающаго. Можно
ственное впечатлѣніе отъ
Пентефріевой женѣ и ис-
ственнаго экстаза отъ Да-
Флобера. Конечно, искус-
чительной цѣлью безнрав-
есть искусство и не оста-
ціаны и Фрагонары, мнѣ
ся о впечатлѣніи, которое
вѣковъ ихъ творенія на
молодцеватыхъ солдатъ.
ственное значеніе искус-
римую истину; но требова-
на наши занятія, заботы и
вещь, и мнѣ невольно при-
ная мною замѣтка, которая
въ неотзывчивости къ та-
роднымъ бѣдствіямъ, какъ
же не быть логичными и
кровенности? Впрочемъ,
ства въ статьѣ Толстого не
далеки отсюда и его описаніе художественности рисунка Крамского съ торжественнымъ маршемъ солдатъ, кормилицей и рыдающей матерью представляетъ для меня неразрѣшимую загадку. Да и вообще вся длинная тирада великаго мыслителя объ искусствѣ мнѣ въ каждой фразѣ кажется какимъ-то страннымъ недоразумѣніемъ, какой-то роковой игрой словъ, перепутанныхъ и подставленныхъ. Нельзя говорить съ людьми объ ихъ людскомъ искусствѣ, сметая все, что составляетъ самую сущность ихъ творчества. Нельзя говорить о грубости искусства Греціи и среднихъ вѣковъ и попирать Софокла, Данте, Рафаэля и Шекспира, когда говоришь о томъ, что люди опредѣляютъ девятью буквами искусства. Проповѣдуя вмѣсто искусства какое-то упражненіе въ добродѣтели, надо совершенно выдѣлить эту дѣятельность изъ области эстетики и предоставить ей удовольствіе процвѣтать въ сферѣ морально-педагогическихъ нотацій, оставивъ въ покоѣ далекое и чуждое ей художество. Если наше искусство упрекаютъ въ торговлѣ наслажденіями, которыя оно доставляетъ, то я это безконечно предпочитаю тому, чтобъ его упрекнули въ торговлѣ своей ничѣмъ незамѣнимой свободой. Выгоните и вы торговцевъ изъ храма, а до тѣхъ поръ храмъ искусства все-таки не будетъ храмомъ.

Великая сила искусства заклю
самоцѣльно, самополезно и глав
жетъ быть безъ идеи, какъ оно не
краски, но ни одинъ изъ этихъ эле
безъ нарушенія соотвѣтствія частей
Искать въ искусствѣ насильно при
говорить, что Греки нашли идеаль
ные законы творчества, и мы долж

чается именно въ томъ, что оно
ное — свободно. Искусство не мо-
можетъ быть безъ формы и безъ
ментовъ не долженъ и не можетъ
быть намѣренно вложенъ въ него.
витой къ нему идеи это то же, что
ную форму красоты, открыли вѣч-
ны только подражать имъ, т. е.

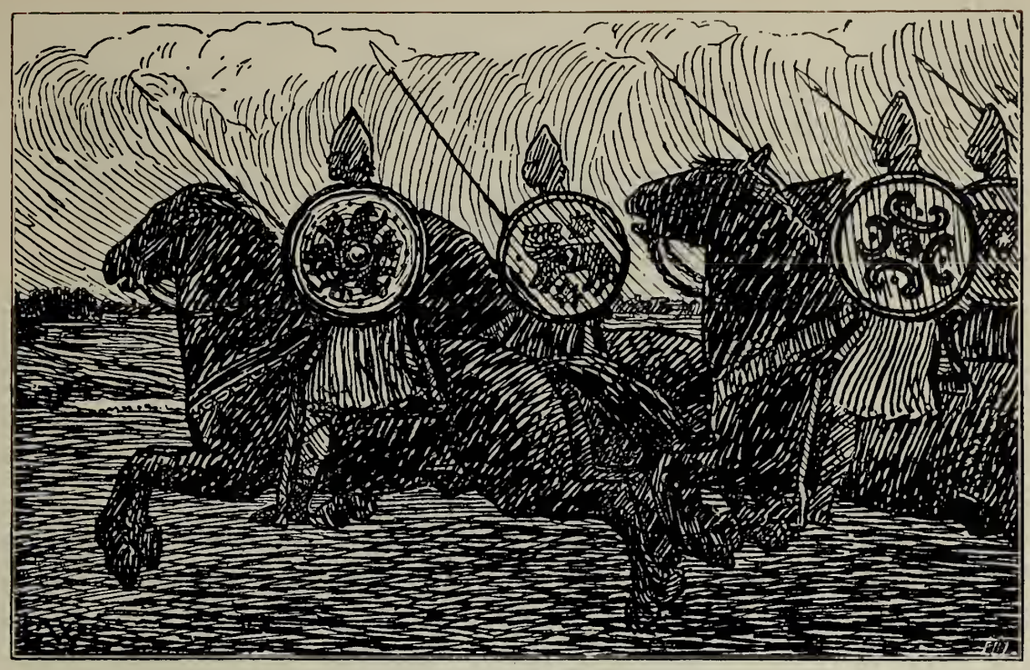
вкладывать свое вдохновеніе въ такія-то строго опредѣленныя формы. А такъ вѣдь выйдетъ, что все классическое искусство начала вѣка по существу ничѣмъ не отличалось отъ ополчившагося на него тенденціознаго реализма. Одни во всемъ навязывали священную для нихъ форму и этимъ съуживали путь, другіе грубо требовали идейнаго содержанія и этимъ связывали, какъ крѣпостники, законную свободу искусства.

Идеи вложены сами собой въ самомъ зачаткѣ истиннаго искусства, и въ томъ и есть сила творчества, что оно непроизвольно, въ образѣ человѣческаго генія, передаетъ намъ высшія, только ему доступныя идеи. „Произведенія великаго человѣка", говорилъ Карлейль, „съ какимъ бы, повидимому, напряженіемъ сознанія и мысли онъ ни творилъ ихъ, выростаютъ безсознательно изъ невѣдомыхъ глубинъ его души". Идеи, конечно, должны зарождаться въ зрителѣ при видѣ творенія искусства, но онѣ не должны быть богохульно втиснуты въ него творцомъ. Творецъ долженъ любить лишь красоту и лишь съ нею вести бесѣду во время нѣжнаго, таинственнаго проявленія своей божественной природы.

(*Продолженіе будетъ*).

Сергѣй Дягилевъ.

Эрикъ Веренскіольдъ. Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.



ЭРИКЪ ВЕРЕНСКІОЛЬДЪ

1.

Успѣхъ всякаго дѣла зависитъ обыкновенно отъ того, найденъ ли для него подходящій человѣкъ. Эрикъ Веренскіольдъ оказался самымъ подходящимъ для иллюстрированія норвежскихъ былинъ. Это, по моему, не подлежитъ никакому сомнѣнію. Для Веренскіольда это дѣло не было случайностью, такъ какъ уже съ малолѣтства онъ мечталъ о немъ съ такою страстью, надеждой и ревностью, какъ любящій человѣкъ мечтаетъ о своей возлюбленной. Говорили въ свое время, когда было открыто состязаніе на преміи за лучшія иллюстраціи для народныхъ сагъ Асбьёрнсена, что только самыя „извѣстныя имена“ будутъ участвовать въ конкурсѣ. Не боясь этого, Веренскіольдъ тоже принялъ въ немъ участіе и сейчасъ же всѣмъ стало ясно, что онъ, и никто другой, окажется побѣдителемъ. Всѣ почувствовали, что имя его останется навсегда въ памяти народной.

Иллюстраціи Веренскіольда безподобны своей оригинальностью. Онѣ характерны въ трактовкѣ положеній, въ опи саніи дѣйствующихъ лицъ, въ пониманіи пейзажа, который такъ типиченъ, что ни у кого не можетъ быть сомнѣнія, что „дѣйствіе происходитъ въ Норвегіи“.

Когда дѣтямъ разсказыва ютъ старинныя саги, послѣднія напоминаютъ маленькимъ слушателямъ знакомыя мѣста, знакомые виды и предметы; онѣ напоминаютъ имъ о большомъ лугѣ, гдѣ высокіе репейники и колючки цѣплялись какъ упрямые борцы, о темномъ чердакѣ таинственнаго дома, гдѣ

Эрикъ Веренскіольдъ. Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.

изъ угла какъ будто смотрѣлъ глазъ невидимаго чудовища, о гадкой, дряхлой старушкѣ, которая каждую субботу на дворѣ просила милостыню.

Для того, чтобъ иллюстраціи сагъ вполнѣ овладѣли нами, настроеніе ихъ должно имѣть оттѣнокъ чего-то дѣтскаго. Намъ должно вѣриться, что художникъ въ странствіяхъ своихъ дѣйствительно встрѣчалъ и королей и воиновъ и знаетъ всѣ тайныя мѣста въ темномъ лѣсу, гдѣ живутъ чудовища. Намъ не должно быть замѣтно, что онъ самъ своей фантазіей творитъ образы и измышляетъ событія. Наоборотъ, должно казаться, что художникъ описываетъ жизнь, которую онъ хорошо знаетъ, и что онъ даетъ въ своихъ описаніяхъ фантастическихъ странъ болѣе вѣрныя данныя, чѣмъ живописцы, которые посылаются спеціально для иллюстрированія тропической природы.

Въ Веренскіольдѣ мы встрѣчаемъ иллюстратора, который рѣшилъ свою задачу именно такъ и рѣшилъ её вполнѣ. Его можно сравнить въ этомъ отношеніи съ Рембрандтомъ. Во всѣхъ библейскихъ картинахъ послѣдняго замѣчательно то, какъ глубоко проникся художникъ священной исторіей и жизнью Христа. Кажется, будто онъ видѣлъ патріарха Авраама, проходящаго мимо его двери, и можно подумать, что корчма въ Эммаусѣ находилась на разстояніи полуверсты отъ Амстердама. Рембрандтъ точно самъ видѣлъ всѣхъ учениковъ Христа, всѣхъ тѣхъ, которые съ страстью прислушивались къ Его словамъ. Художникъ какъ будто зналъ всѣ сильныя и благородныя души библіи, въ глубинѣ которыхъ слышится и псалмопѣніе и стремленіе къ божеству.

На врядъ ли послѣ Рембрандта жилъ на свѣтѣ какой нибудь художникъ, который производилъ бы на насъ своими иллюстраціями такое же захватывающее впечатлѣніе, какъ Эрикъ Веренскіольдъ. Онъ переноситъ насъ въ міръ фантазіи, который намъ кажется не воображеніемъ, а дѣйствительностью. Когда мы видимъ его сказочнаго короля, полнаго и добродушнаго, сидящаго съ трубкою изъ морской пѣнки

съ серебряною оправою въ рукахъ и съ такимъ выраженіемъ на лицѣ, по которому сейчасъ же видно, что король этотъ такъ же милъ и уступчивъ, какъ богатъ и могучъ, тогда мы киваемъ головой и говоримъ: да, вотъ онъ, это дѣйствительно онъ.

Смотря на иллюстраціи Веренскіольда можно было бы подумать, что ему покровительствуетъ какое то сверхестественное существо, которое водитъ его ночью въ горы и шепчетъ тамъ таинственныя слова, благодаря которымъ горы раскрываютъ свои нѣдра и изъ нихъ выходятъ всѣ герои и героини сагъ, добрые и злые, появляются всѣ

Эрикъ Веренскіольдъ. Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.

скрытые обитатели невидимаго міра и сообщаютъ художнику все, что онъ желаетъ знать.

Но дѣло въ томъ, что Веренскіольдъ, большею частью, узналъ о главныхъ герояхъ своихъ иллюстрацій еще тогда, когда онъ, мальчикомъ, въ своемъ родномъ городѣ Винге, болталъ съ мужиками и бѣдными людьми. И гдѣ бы онъ ни находился въ своей странѣ, онъ обладалъ всегда тонкимъ слухомъ для звуковъ сагъ. Вездѣ онъ чутко улавливалъ таинственную мелодію древнихъ сказаній и такъ воспроизводилъ её, что она никогда не потеряетъ сво ей свѣжести и силы. Всѣмъ, кто не видалъ этихъ иллюстрацій, слѣдуетъ ознакомиться съ ними, во-первыхъ потому, что онѣ прекрасны, а затѣмъ также и потому, что мы, сѣверяне, обя заны знать лучшіе образцы сѣ-

вернаго искусства.

Творчество Веренскіольда —національное норвежское ис кусство. И я считаю, что его ри сунки до сихъ поръ состав ляютъ величайшій памятникъ всей норвежской живописи.

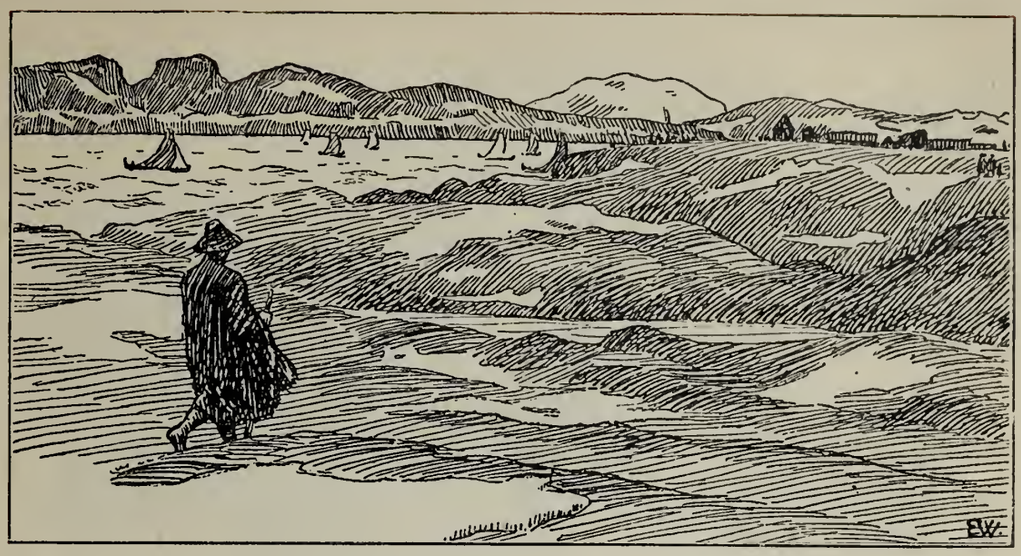
Карлъ Мадсенъ.

Эрикъ Веренскіольд Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.

2.

Въ прошломъ году нѣсколько норвежскихъ художниковъ предприняли изданіе „Сказаній о Норвежскихъ Короляхъ“, до 1177 года, въ которомъ все, начиная съ обложки и кончая малѣйшей заставкой, было рѣшено дѣлать въ духѣ эпохи и въ стилѣ старой, народной живописи, которую такъ часто встрѣчаешь еще и до сихъ поръ на стѣнахъ деревенскихъ избъ въ глубинѣ Норвегіи. Чтобы передать сущность эпохи, надо трактовать ее такъ, какъ это сдѣлали бы ея современники. Только такимъ способомъ можно передать тонкій ароматъ и трудно выразимый характеръ времени. Намъ, конечно, часто приходилось встрѣчать иллюстраторовъ, бравшихъ эпохи только какъ фонъ для проявленія другихъ, болѣе занимавшихъ ихъ мыслей, но въ такихъ иллюстраціяхъ мѣсто и время дѣлались для насъ либо совершенно безразличными, либо имѣли только значеніе курьёза: намъ было любопытно посмотрѣть, какъ понялъ и передѣлалъ на свой ладъ данную эпоху такой или иной художникъ. Если бы мы разсмотрѣли нѣкоторыя иллюстраціи, изображающія жизнь прошлаго вѣка, и вошедшія за послѣднее время въ большую моду, то мы на примѣрѣ двухъ такихъ крупныхъ величинъ, какъ Менцель и бёрдсле, увидали бы, какъ разно можно относиться къ одной и той же эпохѣ. Въ Менцелѣ мы сразу узнаемъ всю сущность 18-го столѣтія. Въ каждомъ жестѣ Великаго Фридриха, въ игрѣ на флейтѣ или про гулкѣ по парку, мы видимъ весь стиль, весь характеръ рококо. И вотъ мы перехо-
димъ къ туалету молодой да мы въ будуарѣ того же 18-го
вѣка, какъ изобразилъ его та лантливѣйшій изъ молодыхъ
художниковъ послѣдняго вре мени англичанинъ бёрдсле.
Мы находимъ здѣсь типичные костюмы, украшенія на стѣ-
нахъ и паркъ съ бесѣдками, но сквозь все это просвѣчи-
ваетъ лишь самъ бёрдсле со всѣми слабостями и увлече-

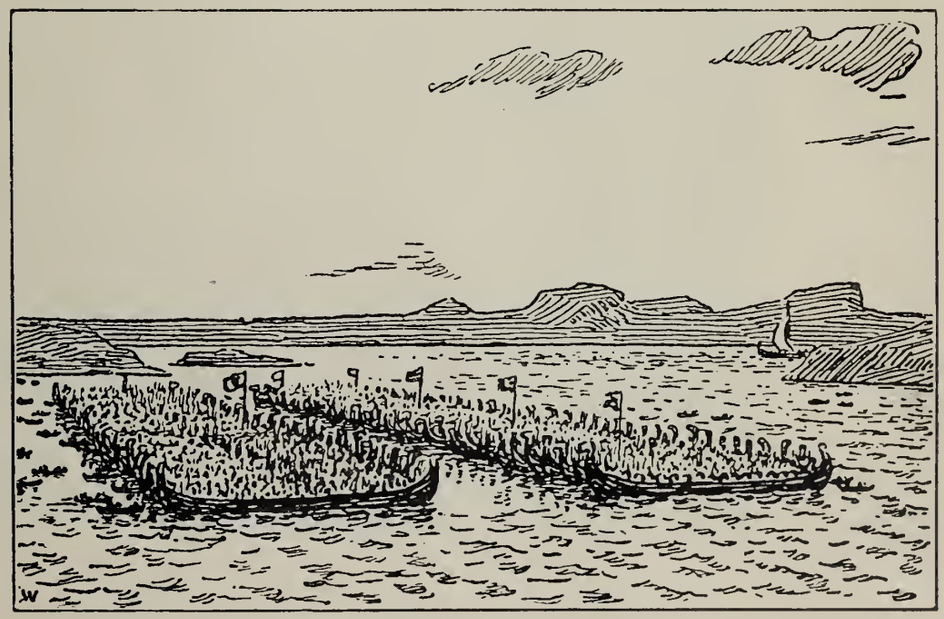
Эрикъ Веренскіольдъ. Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.



ніями своего времени, и потому, какъ это ни смѣшно, но по иллюстраціямъ его къ прошлому вѣку историкъ и психологъ прекрасно могутъ изучать всѣ характерныя особенности конца 19-го столѣтія и, въ этомъ отношеніи, они найдутъ здѣсь огромный матеріалъ.

Норвежскіе художники прекрасно поняли все это и не стремились къ изображенію своихъ старыхъ королей портретами съ натурщиковъ, облеченныхъ въ достовѣрно-историческіе костюмы. Они почувствовали, что не только теперешнія лица и историческая обстановка, напоминающая оперныя представленія, не подходятъ въ данномъ случаѣ, но что и техника сама должна измѣнится, такъ какъ невозможно помощью нашего изнѣженнаго карандаша передать битвы и пиры богоподобныхъ героевъ. И вотъ, путемъ усиленнаго труда, путемъ многолѣтнихъ занятій они дошли до выработки того старонароднаго стиля, которымъ надо проникнутся для того, чтобъ передать его, такъ какъ иначе онъ будетъ звучать фальшиво. Художники снизо-

Эрикъ Веренскіольдъ. Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.



Эрикъ Веренскіольдъ. Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.

шли до техники кажущейся намъ дѣтскою и упростили способъ передачи разныхъ сложнѣйшихъ положеній, точно они разучились рисовать хорошо, въ нашемъ смыслѣ дѣтальнаго законченнаго рисунка. Но подъ этимъ мрачнымъ лубкомъ скрывается огромное знаніе, вѣчное изученіе натуры и много правды. Не легко было французскимъ рисовальщикамъ выразить Парижъ въ трехъ штрихахъ и, если мы видимъ француза цѣликомъ въ рабочемъ Стейнлена или Форэна, то тѣмъ болѣе достойно удивленія мастерство Веренскіольда разсказавшаго съ такой любовью старыя былины Норвегіи. Веренскіольдъ человѣкъ уже не первой молодости и не только иллюстраторъ, но и прекрасный живописецъ, занимающій въ Норвегіи мѣсто нашего Рѣпина, т. е. пользующійся за свой талантъ уваженіемъ разнородныхъ партій, существующихъ теперь въ Норвегіи, какъ и вездѣ. Послѣднее время иллюстраціи особенно увлекаютъ художника и онъ отдался всецѣло этому трудному дѣлу. Казалось бы, при всемъ своемъ умѣніи художникъ могъ бы находить отдохновеніе за этимъ интересую щимъ его занятіемъ, но надо вѣть, какого усиленнаго труда и нѣсколькихъ перемѣнъ стоитъ ему каждый рѣшенный имъ штрихъ. Только когда просмотришь груду альбомовъ, лежащихъ въ его уединенной мастерской, на берегу прелестнаго озера далекаго Телемаркена, только тогда поймешь, что художникъ не преувеличиваетъ, говоря, что каждая маленькая картинка иллюстрація стоила ему многихъ

И. ЛЕВИТАНЪ.
ПОСЛѢДНІЕ
ЛИСТЬЯ.

И. Левитанъ.
Мартъ.

Старые толки

Буря, какая поднялась еще недавно по поводу якобы отступничества, отъ правовѣрныхъ взглядовъ и убѣжденій, извѣстнаго русскаго художника, показала, и не въ первый разъ, что наша художественная критика слишкомъ застыла въ канонахъ устарѣлой вѣры. Эта вспышка пристрастій шестидесятыхъ и начала 70-хъ годовъ вызвала цѣлый рядъ пылкихъ, часто бранныхъ, статей, какъ разъ въ то время, когда я проводилъ зимніе мѣсяцы въ Римѣ.

Оттуда всѣ эти громовыя или бранныя обличительныя рѣчи казались какимъ то чудны́мъ недоразумѣніемъ. Дѣлалось жаль, что люди, долгіе годы занимавшіеся искусствомъ, какъ его цѣнители, такъ неспособны отрѣшиться отъ своего слишкомъ ветхаго „я“.

И въ мѣстныхъ кружкахъ, среди заѣзжихъ туристовъ и художниковъ, составляющихъ русскую колонію, мнѣ приходилось слышать отклики этихъ схватокъ. Но тамъ вопросъ сводился всего больше къ тому: какой западный центръ слѣдуетъ считать теперь руководящимъ? Куда надо молодому художнику ѣхать и гдѣ жить въ тѣ годы, когда талантъ и мастерство ищутъ своего собственнаго пути?

И. Левитанъ. Послѣдній снѣгъ.

Римъ, какъ извѣстно, давно уже перестаетъ быть воспитательнымъ и руководящимъ центромъ. Парижъ, Лондонъ, Мюнхенъ перебили у него такое значеніе. Врядъ ли можно говорить теперь о какой нибудь „римской“ школѣ. — То художественно-образовательное учрежденіе Рима, т. е. тамошняя Академія Художествъ, которое должно было бы давать окраску современному итальянскому искусству, довольствуется въ сущности очень скромною ролью. Но много молодого и пожилого народа пріѣзжаетъ въ Римъ и остается въ немъ на долгіе годы, въ особенности нѣмцевъ, имѣющихъ въ Римѣ, и внѣ узко артистическихъ сферъ, два серьезныхъ и чрезвычайно почтенныхъ учрежденія по археологіи и средневѣковой исторіи. Живутъ, кромѣ того, англичане, испанцы, бельгійцы, венгерцы, американцы, славяне. Построили даже свои виллы съ прекрасными, изящно отдѣланными мастерскими нѣсколько иностранныхъ художниковъ, добившихся общеевропейской извѣстности, въ томъ числѣ испанскій художникъ Вильегасъ: его вилла считается одной изъ достопримѣчательностей новаго Рима. Также часто посѣщается итальянцами и разноязычнымъ „космополисомъ“ вилла Семирадскаго.

На Римъ современный Парижъ могъ бы непосредственно дѣйствовать. Ни одно западное государство не имѣетъ тамъ такого учрежденія, какъ Académie de France, на виллѣ Медичи. Эта академія — самая богатая своимъ прошлымъ, и въ ней молодые люди, получившіе въ Парижѣ право на дальнѣйшее свое художественное развитіе, такъ

называемые „prix de Rome“, поставлены въ прекрасныя условія свободнаго и плоднаго труда. Правда, надъ ними есть контроль директора. Они обязаны представлять работы по разнымъ спеціальностямъ, въ извѣстные сроки, но за то они имѣютъ и полную возможность вынашивать свои идеи и отдѣлывать свои произведенія въ тишинѣ и матеріальной обезпеченности, окруженные обаятельными картинами римской природы, въ залахъ знаменитой виллы и въ вѣчно тѣнистыхъ аллеяхъ ея сада.

Все это такъ — „въ возможности“, но если вы поближе присмотритесь къ тому, какъ оно происходитъ на самомъ дѣлѣ, то и окажется, что римская „Академія Франціи“ — съ одной стороны не представляетъ собою многихъ молодыхъ творческихъ стремленій парижскаго художественнаго міра, а съ другой — находится съ Римомъ въ довольно внѣшней связи.

И вотъ тутъ всякій принципіальный врагъ того, чтобы молодые художники и музыканты непремѣнно отправлялись въ Римъ, въ награду за свои успѣхи въ консерваторіи и академіи, можетъ сейчасъ же поставить ребромъ вопросъ: зачѣмъ дѣлать изъ нихъ непремѣнно „prix de Rome“, особенно по нѣкоторымъ спеціальностямъ, какъ, напр., область музыки? На эту тему я лично имѣлъ бесѣду, около года тому назадъ, съ самимъ директоромъ римской академіи, извѣстнымъ скульпторомъ Guillaume, недавно выбраннымъ и въ академію 40 безсмертныхъ за нѣсколько своихъ книгъ, въ томъ числѣ за сочиненіе о Микель Анджело, считающееся однимъ изъ лучшихъ этюдовъ о великомъ флорентинцѣ. Въ Гильомѣ я нашелъ, какъ и слѣдовало ожидать, самаго ортодоксальнаго и убѣжденнаго защитника посылки молодыхъ людей именно въ Римъ, а не въ какое нибудь другое мѣсто.

Доводы, какъ его, такъ и всѣхъ тѣхъ, которые стоятъ за плодотворность пребыванія въ Римѣ для всякаго художника, сводятся, въ крупныхъ чертахъ, къ слѣдующему:

Нѣтъ города въ мірѣ, который-бы своимъ прошлымъ, памятниками, хранилищами, всѣмъ своимъ тономъ и колоритомъ, такъ сказать, артистическимъ воздухомъ, въ состояніи былъ, особенно на первыхъ порахъ, давать такой подъемъ духа — „accoucher le sentiment du beau“, какъ сказалъ бы французъ — такъ отрѣшать всю душу отъ безчисленныхъ мелкихъ, назойливыхъ и суетныхъ прикосновеній жизни всякаго другого большого города въ Европѣ, не говоря уже объ Америкѣ.

И. Левитанъ. Рисунокъ.

Жизнь на виллѣ Медичи, обезпеченность, общеніе со своими сверстниками различныхъ спеціальностей должны будутъ вести къ гораздо большей развитости художниковъ, по отдѣльнымъ отраслямъ, и всего

И. Левитанъ. Тихая обитель.

благодѣтельнѣе дѣйствовать на живописцевъ, которые и у насъ, и на западѣ не отличаются широтой своего образованія. И „въ общежитіи“ виллы Медичи долженъ по необходимости происходить, между ними, постоянный обмѣнъ идей, вкусовъ, стремленій, всякаго рода спеціальныхъ свѣдѣній: отъ живописца къ музыканту, отъ музыканта къ скульптору, отъ скульптора къ архитектору.

Остальные доводы, болѣе или менѣе, подходятъ подъ одну изъ этихъ категорій.

Противъ нихъ, по существу, трудно возражать, и еслибы любому художнику, какой бы онъ ни былъ національности, предложили прожить въ такихъ точно условіяхъ, онъ врядъ ли бы отказался, даже помимо всякихъ соображеній карьеры, заказовъ, государственной службы и т. д. И парижскій художникъ, менѣе чѣмъ кто либо другой, потому что онъ тамъ, у себя, могъ уже пройти чрезъ всѣ новыя вліянія, побывать въ водоворотѣ всевозможныхъ смѣлыхъ попытокъ и направленій. Возразить можно только въ томъ смыслѣ, что на виллу Медичи попадаютъ исключительно государственные пансіонеры, т. е. молодые люди, которые проходили чрезъ государственную же выучку, въ „Ecole des beaux arts“ и консерваторіи. Но это дѣло поправимое. Стоитъ только правительству учредить такой конкурсъ, куда допускались бы художники „съ воли“, учившіеся въ частныхъ мастерскихъ, гдѣ имъ угодно. Но даже и теперешнее „statu quo“ французской академіи въ Римѣ даетъ защитникамъ ея право указать на огромный списокъ художниковъ, въ особенности въ области живописи, которымъ жизнь въ Римѣ, въ государственномъ пансіонѣ виллы Медичи, не помѣшала не только сдѣлаться знаменитыми, но и дѣйствительно двигать впередъ изобразительное искусство. Укажемъ

И·ЛЕВИТАНЪ·
НАДЪ·
ВѢЧНЫМЪ·
ПОКОЕМЪ·

И. Левитанъ. Сентябрскій день.

за послѣднія 25 — 30 лѣтъ, хотя бы на Ренье, который привлекъ когда-то весь Парижъ новизной своей реалистической манеры. Теперь она можетъ казаться тому, кто произноситъ „послѣднее слово“, въ нѣкоторомъ родѣ, старьемъ, но 30 лѣтъ тому назадъ онъ, выражаясь нынѣшнимъ варварскимъ языкомъ, взялъ несомнѣнно „рекордъ“: напомнимъ его портретъ генерала Прима. И если бы нѣмецкая пуля не лишила французовъ этого высоко-даровитаго художника, какъ можно знать, до чего бы онъ доработался?

Но возраженіе, которое входитъ также въ одну изъ 2-хъ категорій, намѣченныхъ мною, — то, что такая, напр., область, какъ музыка, совершенно не нуждается въ обязательномъ пребываніи на виллѣ Медичи, такъ какъ всѣмъ извѣстно, что Римъ, въ музыкальномъ отношеніи, городъ довольно ординарный, безъ творческихъ композиторскихъ силъ, съ посредственной оперой, съ концертами, какихъ достаточно можно получить въ любой нѣмецкой столицѣ средней руки.

И на это безусловные защитники виллы Медичи, въ родѣ ея маститаго директора, говорятъ, что быть Prix de Rome не значитъ хоронить себя въ стѣнахъ виллы Медичи, если, напр., по новымъ правиламъ, каждый молодой композиторъ не только можетъ, но какъ бы долженъ употребить половину назначеннаго ему срока на знакомство съ музыкальными центрами Германіи и Австріи. Но этого мало. Вилла Медичи устраиваетъ ежегодно публичныя „auditions“, на которыя приглашаютъ дворъ и все высшее общество Рима, гдѣ даются композиціи пансіонеровъ, всегда подъ ихъ управленіемъ.

Мнѣ лично не привелось присутствовать на такомъ торжествѣ, потому что они бываютъ въ концѣ сезона, въ маѣ, но на другихъ симфоническихъ концертахъ, частныхъ, я уже слышалъ оркестровыя сочиненія пансіонеровъ виллы Медичи, или же

И. Левитанъ.
На Волгѣ.

видѣлъ этихъ молодыхъ людей въ качествѣ дирижеровъ. И ко всему этому надо прибавить то, что молодые композиторы, вернувшись изъ своей поѣздки по Германіи, могутъ въ тиши и привольи знаменитой виллы работать въ самыхъ лучшихъ условіяхъ.

Вотъ что слѣдуетъ записать на активъ этого вѣкового учрежденія, основаннаго, какъ читатель припомнитъ, при Людовикѣ XIV, по иниціативѣ Кольбера, и помѣщавшагося прежде на Corso, въ palazzo Simonetti.

Но если ограничиться живописью, то при нѣкоторомъ знакомствѣ съ бытомъ общежитія на виллѣ Медичи, окажется, что молодые французскіе художники весьма мало пользуются Римомъ, гдѣ они могли бы входить въ постоянныя сношенія, въ обмѣнъ идей и пріемовъ мастерства со своими собратами другихъ національностей. А этого нѣтъ. Въ своемъ пансіонѣ они чувствуютъ себя привольно, привыкаютъ жить сообща, проводятъ вечера въ товарищеской болтовнѣ и стали извѣстны своимъ равнодушіемъ ко всему, что не ихъ артистическій монастырь. Я произвелъ даже родъ небольшаго „повальнаго обыска“ на эту тему, т. е. допросилъ сначала художниковъ другихъ національностей: нѣмцевъ, англичанъ, итальянцевъ и русскихъ. Ничего нѣтъ мудренаго, что при натянутости чувствъ между Франціей и Германіей не могло явиться общенія и между молодыми представителями ихъ искусства въ Римѣ; но, вѣдь, мы „друзья“ Франціи, да и до заключенія „альянса“ всегда ладили съ французами заграницей. И что же? Я допросилъ почти всѣхъ живущихъ въ Римѣ русскихъ: и стариковъ, и людей среднихъ лѣтъ, и недавно пріѣхавшихъ — никто изъ нихъ не бываетъ на виллѣ Медичи у пансіонеровъ, запросто, въ ихъ студіяхъ, или общихъ комнатахъ, гдѣ они завтракаютъ, обѣдаютъ, играютъ на бильярдѣ и музицируютъ. Ни одного француза-пансіонера я не встрѣ-

Рамка чеканной мѣди для зеркала.

тилъ въ мастерскихъ русскихъ художниковъ. Когда я проникнулъ на виллу Медичи и завязалъ сношеніе съ нѣкоторыми изъ этихъ молодыхъ людей, то оказалось, что они ни съ однимъ изъ нашихъ живописцевъ близко не знакомы. Я ихъ не встрѣчалъ и въ свѣтскихъ домахъ, за исключеніемъ салона директора французскаго археологическаго института, такъ называемой „Ecole de Rome".

Изъ этого прямой выводъ, что житье въ Римѣ не даетъ молодымъ французскимъ художникамъ того разностороннаго развитія, какое могло бы дать, но вина тутъ не самаго учрежденія, а извѣстной національно-психической складки французовъ. Они вездѣ такіе, въ какую бы страну ни попали. Французъ проживетъ 30 лѣтъ въ Петербургѣ или Москвѣ, разспросите его, и окажется, что онъ ровно ничего не знаетъ: ни общества, ни народа, ни литературы, а по части языка ограничивается наборомъ самонужнѣйшихъ словъ.

* * *

Въ небольшой русской артистической колоніи Рима мнѣ привелось также слышать толки на тему о томъ: стоитъ ли молодымъ русскимъ художникамъ пріѣзжать въ вѣчный городъ для завершенія своего развитія?

Въ Римѣ русская артистическая колонія весьма незначительна. Не называя именъ, можно сказать, что она состоитъ изъ 2-хъ старыхъ художниковъ, изъ которыхъ одинъ, если не ошибаюсь, живетъ болѣе 40 лѣтъ, а другой немного меньше; изъ 3-хъ — 4-хъ живописцевъ, принадлежащихъ къ поколѣнію людей 70-хъ годовъ, и изъ нѣсколькихъ недавно пріѣхавшихъ въ Римъ. Къ нимъ позволительно причислить и двухъ художниковъ нольскаго происхожденія, учившихся у насъ въ Академіи: оба уже съ очень извѣстными именами, въ особенности старшій по лѣтамъ и житью въ Римѣ.

Рамка чеканной мѣди для зеркала.

Я не буду здѣсь повторять, или даже кратко резюмировать, все то, что у насъ за 15 — 20 лѣтъ писалось противъ Академіи и прежнихъ обязательныхъ посылокъ ея пансіонеровъ въ Римъ.

Но мнѣ было любопытно услыхать отъ того русскаго художника, который, вѣроятно, и кончитъ дни свои въ Римѣ, подробности ихъ тогдашняго быта.

На то: какъ жили наши художники 30, 40 и больше лѣтъ тому назадъ, есть кой-какія указанія въ воспоминаніяхъ, попадавшихъ въ печать, въ очеркахъ Рима, въ письмахъ литераторовъ и артистовъ, опубликованныхъ послѣ ихъ смерти. Но наша литература по этой части очень небогата, и, когда я готовился къ своей послѣдней поѣздкѣ

Комната въ русскомъ стилѣ.

въ Римъ, я обращался къ нѣсколькимъ писателямъ и художникамъ, которые попадали въ него, начиная съ 40-хъ годовъ. И въ Римѣ я собиралъ свѣдѣнія отъ всѣхъ, кто только интересовался нашими художниками, или самъ проходилъ артистическую выучку на берегахъ Тибра.

Несмотря на постоянную посылку пансіонеровъ Академіи въ вѣчный городъ, гдѣ они находились въ завѣдываніи особаго оффиціальнаго лица, и полъ-вѣка тому назадъ и позднѣе, русское искусство не имѣло тамъ никакого постояннаго центра

Образец труда С. Иванова

ХРОМО-ЦИНКОГР. Т-ВА ТИП. А. И. МАМОНТОВА. ВЪ МОСКВѢ.

или учрежденій въ родѣ тѣхъ, какими владѣютъ Франція и Германія. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго, что не сохранялось и никакой преемственности. И теперь, если-бы не осталось въ живыхъ тѣхъ двухъ старыхъ художниковъ, о какихъ я упомянулъ, русская артистическая колонія не имѣла бы даже и устныхъ преданій.

Уже во времена Гоголя, т. е. со второй половины 30-хъ годовъ, тѣ русскіе изъ писателей, ученыхъ и свѣтскихъ людей, кто попадалъ въ Римъ и живалъ въ немъ подолгу, находили, что большинство художниковъ пансіонеровъ Академіи были чрезвычайно мало развитый народъ. Гоголь относился къ нимъ, если не высокомѣрно, то брезгливо, и не скрывалъ того, что ихъ общество не представляетъ для него никакого интереса. Исключенія дѣлалъ онъ для Моллера, Панова и главное — Иванова и съ энтузіазмомъ говорилъ о немъ, первый, тогдашней читающей публикѣ. Жизнь русскихъ пансіонеровъ, и въ то время, и 20—30 лѣтъ спустя, проходила весьма однообразно, и связь ихъ съ Римомъ была не менѣе внѣшней, чѣмъ у теперешнихъ пансіонеровъ Французской Академіи: за-свѣтло работали въ студіи, ходили въ трактирчикъ завтракать и обѣдать, почти ничего не читали, съ итальянской жизнью и обществомъ, съ иностранными художниками знакомились весьма мало, уже по одному тому, что пріѣзжали безъ всякаго знанія языковъ и выучивались только по итальянски. Досуги ихъ шли на болтовню въ Café Greco, иногда на кутежи и загородныя поѣздки. Даже и гораздо позднѣе, къ 60-мъ годамъ, уровень общественнаго и артистическаго развитія большинства былъ невысокій. Въ памяти моей сохранились разсказы одного изъ нашихъ скульпторовъ, который попалъ въ Римъ болѣе 30 лѣтъ тому назадъ. Онъ нашелъ въ своихъ тогдашнихъ товарищахъ смѣсь академической рутины съ шовинизмомъ николаевской эпохи, при чрезвычайно малой начитанности. И тогда Римъ, какъ мѣсто богатѣйшихъ художественныхъ хранилищъ и памятниковъ античнаго и новѣйшаго ваянія

Старинныя русскія солоницы изъ дерева.

Е Полѣнова. Мотивъ для сбосвъ.

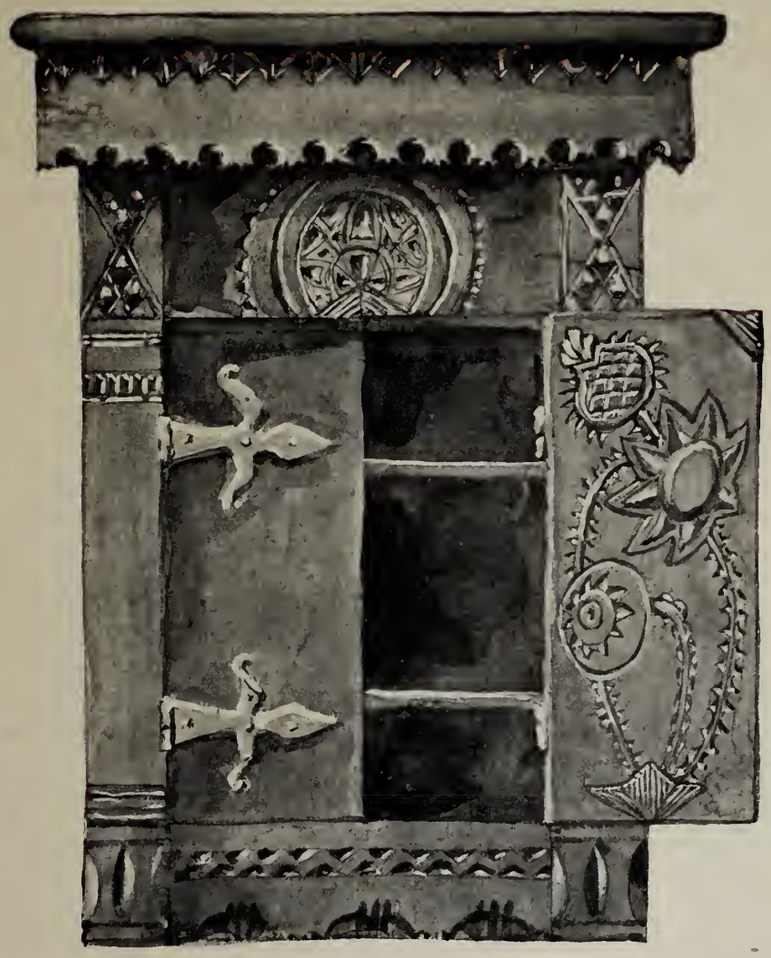
и зодчества, вліялъ на нихъ гораздо менѣе, чѣмъ можно было бы ожидать. Ведя однообразную, бѣдную впечатлѣніями жизнь, они засиживались въ немъ по инерціи. И въ этомъ смыслѣ ихъ римское пансіонерство скорѣе съуживало, чѣмъ расширяло ихъ артистическій горизонтъ.

Но все это — „tempi passati".

Съ тѣхъ поръ какъ ни для кого изъ русскихъ художниковъ, даже и получившихъ субсидію, не обязательно сидѣть непремѣнно въ Римѣ, вопросъ этотъ освободился отъ своей оффиціальной оболочки. Теперь можно гораздо спокойнѣе и шире отнестись къ нему. Если кто нибудь изъ русскихъ художниковъ предпочитаетъ Римъ Парижу или Мюнхену, онъ долженъ имѣть на это свои индивидуальные мотивы.

Для него Римъ: или первая стадія его артистическаго развитія послѣ выучки дома, или мѣсто, гдѣ ему привольно работается. И въ томъ и въ другомъ смыслѣ вопроса о Римѣ нельзя обойти даже и теперь, и за мое полугодовое житье въ немъ, въ зиму

Е Полѣнова. Мотивъ для вышивки.



Е. Полѣнова. Рисунокъ для постановки.

1897—8 гг., я не разъ имѣлъ случай прислушиваться къ толкамъ на эту тему, а иногда и участвовалъ въ нихъ.

Такихъ русскихъ художниковъ или просто образованныхъ людей я еще не встрѣчалъ тамъ, которые отрицали бы *всякое* воспитательное значеніе Рима. Всѣ согласны въ томъ, что пройти черезъ Римъ, какъ черезъ извѣстную полосу пониманія красоты, безусловно необходимо. Другой вопросъ — что брать въ Римѣ, какъ имъ воспользоваться и нужно ли непремѣнно „застрять“ въ немъ, какъ это дѣлалось прежде?

Тѣ, кто тамъ живутъ по долгу и работаютъ въ своихъ мастерскихъ, даже изъ сравнительно молодыхъ художниковъ, будутъ горячо стоять за житье въ Римѣ, помимо всякихъ соображеній о тѣхъ или иныхъ идеяхъ, вкусахъ и пріемахъ мастерства. И въ самомъ дѣлѣ, предположите, что живописецъ (они составляютъ большинство) по выходѣ изъ Академіи побывалъ за границей въ нѣсколькихъ центрахъ художественной жизни, возвращался и домой, и послѣ разныхъ попытокъ и поисковъ началъ работать самостоятельно, приступилъ къ выполненію своихъ творческихъ замысловъ. Передъ нимъ альтернатива: провести цѣлый зимній сезонъ на Васильевскомъ Острову, или въ Via Sistina. Ему уже не нужно больше разъѣзжать, наблюдать, дѣлать этюды. Ему нужно просто работать въ наилучшихъ условіяхъ. Для него необходимы: свѣтъ, хорошая мастерская, недорогая жизнь, отсутствіе всякихъ домашнихъ дрязгъ, доступность и большой выборъ „натуры“ обоего пола.

Тутъ я уступаю слово одному изъ убѣжденныхъ защитниковъ такого житья въ Римѣ; съ нимъ мнѣ въ ту зиму приводилось часто бесѣдовать:

— „Гдѣ же, скажите на милость“, говорилъ онъ, „могу я устроиться на зиму въ любезномъ отечествѣ, даже и внѣ Петербурга, такъ, какъ я устроюсь здѣсь? Тамъ, на Острову, цѣлыми мѣсяцами мгла, и я не въ состояніи даже судить о вѣрности красокъ и колорита, я долженъ годами ждать хорошей модели, а если я слабаго здоровья, то терпѣть горькую долю въ отвратительномъ климатѣ, не имѣя и одной сотой тѣхъ бодрящихъ впечатлѣній, которыя здѣсь окружаютъ меня, куда бы я ни пошелъ“.

Было бы дико опровергать такіе доводы, но вопросъ этимъ не исчерпывается. При

всѣхъ удобствахъ, сравнительной дешевизнѣ и богатствѣ эстетическихъ впечатлѣній, Римъ все-таки можетъ дѣйствовать и *отрицательно* на тѣхъ, кто въ немъ „застрянетъ“. Одно дѣло — пріѣзжать туда работать съ готовыми замыслами, привозить съ собою идеи, импульсы, впечатлѣнія, факты и этюды изъ родной жизни и изъ другихъ болѣе крупныхъ центровъ художественнаго міра, и другое дѣло: держаться Рима какъ мѣста, сдѣлавшагося источникомъ особаго рода спеціальности, уйдя въ свою раковину, превращаясь въ узкаго спеціалиста.

Римъ до сихъ поръ привлекаетъ много художниковъ другихъ національностей, особенно нѣмцевъ, имѣющихъ тамъ свой клубъ. Если подсчитать всѣхъ иностранныхъ художниковъ, проживающихъ въ данный моментъ въ Римѣ, то въ этой массѣ найдется значительное *меньшинство,* которое пользуется Римомъ временно, работаетъ надъ своими темами, не закисаетъ въ извѣстнаго рода рутинномъ мастерствѣ.

Среди нѣмцевъ, американцевъ, англичанъ, испанцевъ, австрійскихъ славянъ найдется не мало художниковъ съ гораздо большимъ общимъ развитіемъ, чѣмъ наши, и съ тою любознательностью, какою мы не отличаемся. И вотъ это-то и есть главная причина, почему русскіе не выносятъ изъ своего житья въ Римѣ всего того, что было бы желательно. Въ нихъ частенько замѣчается пренебрежительное отношеніе къ Италіи вообще, къ итальянцамъ, которыхъ они называютъ „итальяшки“, къ общественному и соціальному складу такой интересной и характерной страны, какъ Италія.

Они продолжаютъ жить въ Римѣ совершенно такъ, какъ они жили-бы въ Петербургѣ на Васильевскомъ Острову или въ Москвѣ на Сивцевомъ Вражкѣ: утромъ работа, потомъ завтракъ, потомъ опять модель до сумерокъ, а вечеромъ „кафе-шантанъ“. До сихъ поръ въ русской колоніи нѣтъ ничего похожаго на интеллигентный центръ. Характеръ разговоровъ скорѣе „обывательскій“, чѣмъ такой, какой умѣстно бы было находить въ артистической средѣ. Чтобъ вести подобную жизнь, нѣтъ никакого резона сидѣть именно въ Римѣ, за исключеніемъ удобствъ климата и дешевизны моделей. Но артистическая опасность заключается еще и въ томъ, что Римъ, разъ вы въ немъ засѣли, ведетъ очень часто къ творческому безплодію и выработкѣ себѣ выгоднаго, но сравнительно низменнаго, мастерства.

Примѣровъ этому вы можете найти достаточно у художниковъ всякихъ національностей, начиная съ самихъ итальянцевъ. Римъ, каждый годъ, во время сезона, обращается въ сборище форестеровъ, всего больше англичанъ, а въ послѣдніе годы нѣмцевъ, которые, по словамъ одного русскаго,

Мѣдная ендова XVII вѣка.

совсѣмъ его „засидѣли“. Всѣ эти туристы, и пріѣзжіе, и живущіе подолгу, подвержены подражательной страстишкѣ къ брик-а-браку, къ покупкѣ масляныхъ картинъ, акварелей, рисунковъ непремѣнно съ римскими пейзажами или жанровыми сценами. И въ этомъ рутинномъ мастерствѣ есть еще одна ходкая спеціальность: картины и картинки изъ древней римской жизни въ различныхъ вкусахъ и оттѣнкахъ.

И вотъ художникъ, часто съ дарованіемъ, который былъ бы способенъ на нѣчто болѣе самобытное, новое, въ какихъ нибудь два-три года превращается въ фабриканта, „компанующаго“, на разные фасоны, сценки изъ античной жизни. И если вы подолгу живете въ Римѣ, вы будете непремѣнно узнавать одни и тѣ же модели римскихъ сенаторовъ и матронъ, иногда въ рыжихъ, иногда въ черныхъ парикахъ. Этотъ видъ соблазна въ Римѣ не больше чѣмъ въ Парижѣ, гдѣ также множество художниковъ промышляютъ какой нибудь спеціальностью; но Римъ опаснѣе, потому что жизнь бѣднѣе и однообразнѣе, нѣтъ такого соревнованія, громадныхъ выставокъ, кипучаго водоворота всесвѣтной столицы.

„Какой же выводъ изъ всего этого?“ — спроситъ читатель. „Стоите вы за или противъ Рима? Нужно ли отъ него открещиваться, или же брать отъ него то, что дѣйствительно необходимо и плодотворно въ развитіи всякаго художника?“

Георгіевскій соборъ въ Юрьевѣ Польскомъ.

Я не берусь рѣшать безповоротно, но думаю, что истина, какъ это ни покажется избитымъ, и тутъ лежитъ по серединѣ.

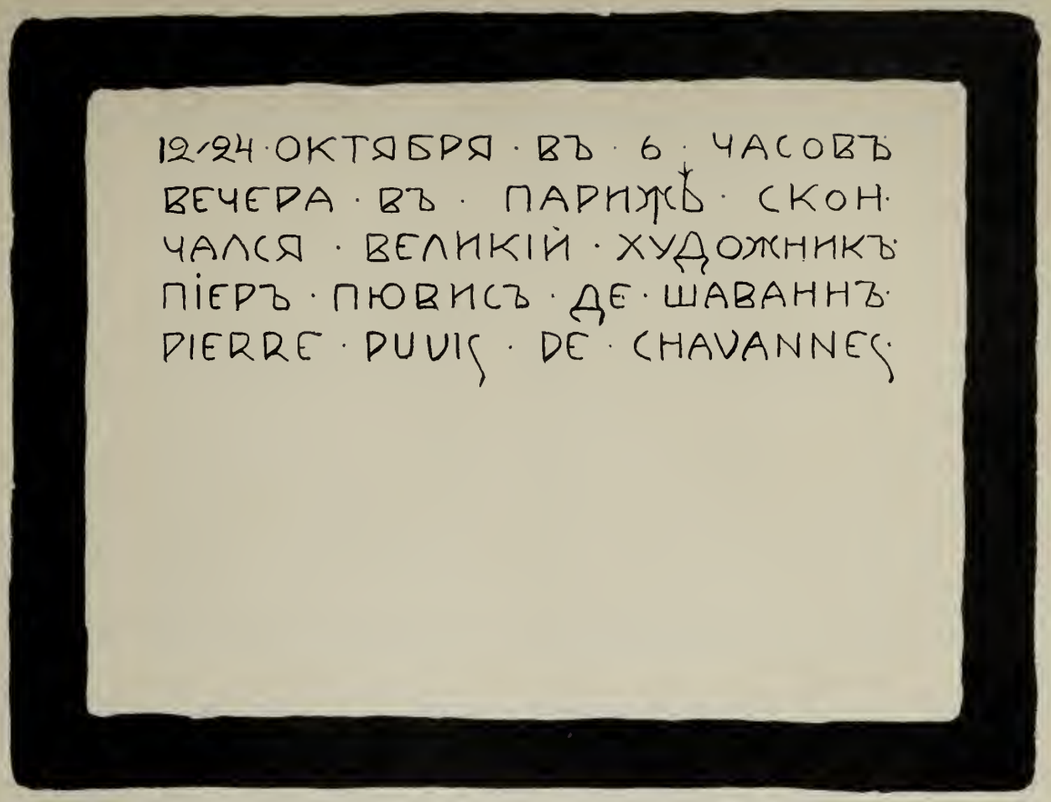
Обязательныхъ посылокъ въ Римъ молодыхъ людей и житья тамъ по преимуществу нельзя защищать безусловно. Но открещиваться отъ Рима могутъ только фанатики дурно понимаемой самобытности. Какъ бы вы ни были да-

ровиты, какіе бы въ васъ ни лежали творческіе задатки, но вы въ Чухломѣ и въ Арзамасѣ не пройдете чрезъ тѣ „настроенія“, какія даетъ вѣчный городъ каждому, посвятившему свои силы на воздѣлываніе прекраснаго. И если еще можно споритъ о томъ: стоитъ ли вообще *живописцу* стремиться хотя и на время въ Римъ, то для *скульптора* и *архитектора*, или для спеціалиста по старо-христіанскому искусству, городъ этотъ останется навсегда однимъ громаднымъ хранилищемъ человѣческаго творчества за 2½ тысячи лѣтъ.

Припомнимъ то, что говоритъ Гете въ своей „Italienische Reise“. Вотъ его подлинныя слова: „Rom ist eine Welt, und man braucht Jahre um sich nur erst drinnen gewahr zu werden“. И онъ, почти уже сорокалѣтній мужчина, писавшій „Фауста“ и „Вильгельма Мейстера“, считалъ свое пребываніе въ вѣчномъ городѣ за „пакибытіе“, употребляя излюбленный терминъ нашихъ славянофиловъ, взятый изъ посланія Апостола Павла къ Евреямъ. Вотъ опять подлинныя слова Гете, помѣченныя имъ 3-мъ Декабря 1786 г.: „...ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage, da ich Rom betritt“.

Неужели признаніе веймарскаго Олимпійца не стоитъ обличительныхъ рѣчей нашихъ критическихъ иконокластовъ?

П. Боборыкинъ.


12-24 ОКТЯБРЯ · ВЪ · 6 · ЧАСОВЪ
ВЕЧЕРА · ВЪ · ПАРИЖѢ · СКОН
ЧАЛСЯ · ВЕЛИКІЙ · ХУДОЖНИКЪ
ПІЕРЪ · ПЮВИСЪ · ДЕ · ШАВАННЪ
PIERRE · PUVIS · DE · CHAVANNES

Художественная Хроника

Пювисъ де Шаваннъ.

род. 2/14 дек. 1824 — † 12/24 окт. 98 г.

Пювисъ де Шаваннъ какъ-то писалъ о себѣ: «я затрудняюсь изложить свои эстетическія воззрѣнія, такъ какъ моя натура по преимуществу инстинктивна и чужда всякой сложности. Если же я подумаю о томъ, что мнѣ удалось сдѣлать до сихъ поръ, то я нахожу въ своей дѣятельности главнымъ образомъ стремленіе къ синтезу и удаленіе отъ всего случайнаго.»

Безсознательное исканіе обобщенія придаетъ произведеніямъ Пювиса своеобразный оттѣнокъ величавой гармоніи; въ нихъ чувствуется подчиненіе природы, человѣка, красокъ и линій единому, высшему началу. Согласіе частей не нарушается ничѣмъ предвзятымъ, никакой аллегоричностью. Все спокойно, музыкально, соразмѣрно. Этимъ особенно привлекательно творчество Пювиса для измученныхъ сомнѣніями современниковъ: величественная безстрастность художника, который постигъ сущность вещей, и потому не оскорбляется уродствомъ дѣйствительности, для котораго даже самые прозаическіе интересы человѣка и его земной жизни примиряются въ таинственной гармоніи, не можетъ не дать отдохновенія, не принести покоя. Въ его картинахъ ничто не отвлекаетъ вниманія зрителя. Въ нихъ нѣтъ нарушающихъ цѣльность впечатлѣнія подробностей, нѣтъ предметовъ, назойливо обращающихъ на себя вниманіе. Ни одна изъ многочисленныхъ фигуръ его композиціи не живетъ только своей, замкнутой жизнью, непричастная къ тому, что вокругъ нея происходитъ. Всѣ онѣ объединены однимъ настроеніемъ, тайный смыслъ котораго, можетъ быть, и не сознается, а только чуется ими. И даже сама природа принимаетъ участіе въ этомъ служеніи чему-то высшему. Въ одномъ изъ лучшихъ произведеній Пювиса, въ большомъ декоративномъ панно, находящемся въ Сорбоннѣ, темный дремучій лѣсъ со всѣхъ сторонъ охватываетъ міръ искусства, науки и литературы, ревниво охраняя его отъ всякаго прикосновенія дѣйствительности.

«Аполлоновское начало» — какъ выразился-бы Ницше — преобладаетъ въ творчествѣ Пювиса. Его античная душа чужда страстнаго отчаянія романтиковъ. Преисполненный прекрасныхъ видѣній внѣшняго міра, очарованный ихъ красотой, художникъ съумѣлъ примириться съ жизнью.

Внутреннее, душевное настроеніе Пювиса отразилось и на пріемахъ его творчества. Желая передать лишь существенныя черты предмета, только характерное, вѣчное, художникъ невольно долженъ былъ отбрасывать все частное, все преходящее, и такимъ образомъ неизбѣжно придти къ «упрощенію».

Многіе близорукіе цѣнители упрекали Пювиса въ неумѣніи рисовать и утверждали, что онъ пользуется «упрощенной» техникой, чтобы скрыть свою немощность; но безпристрастное изученіе многочисленныхъ рисунковъ его съ очевидностью убѣждаютъ всякаго, что эта *сознательная* симплификація есть плодъ упорнаго труда и свидѣтельствуетъ объ оригинальномъ взглядѣ художника на рисунокъ, о нежеланіи его, а никакъ не о неумѣніи, рисовать иначе.

Жизнь Пювиса прошла въ неутомимой работѣ, въ постоянномъ самосовершенствованіи. Онъ вѣрилъ въ себя, вѣрилъ въ свое творчество; несправедливые, злобные нападки критики не мѣшали ему неуклонно идти по намѣченному пути.

На банкетѣ, устроенномъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ честь великаго художника, французскій критикъ Брюнетьеръ приблизительно слѣдующими словами опредѣлилъ значеніе Пювиса: «природа вамъ дала лишь матеріалъ, или лучше сказать предлогъ. Все остальное Вы сдѣлали сами. И не въ этомъ-ли остальномъ заключается все то, что мы называемъ поэзіей? не заключается-ли она во власти вызывать образы, которые радуютъ насъ, во власти сообщать тѣ, полныя тайнаго смысла, видѣнія, которыя отвлекаютъ отъ занятій повседневной жизни и отъ заботъ жалкой дѣйствительности!»

Люди не могутъ довольствоваться повседневной жизнью, не могутъ удовлетворяться случайнымъ и преходящимъ, и тотъ, кто открылъ имъ новые міры, кто заставилъ вѣрить въ реальность видѣній никогда не будетъ забытъ.

Пювисъ де Шаваннъ былъ однимъ изъ этихъ немногихъ.

Д. Философовъ.

Я. П. Полонскій.

Въ послѣдніе годы своей жизни это былъ очень высокій, немного сгорбленный старикъ, съ тяжелой поступью. Медленно двигаясь, на костыляхъ, переходилъ онъ изъ комнаты въ комнату, выбиралъ уголокъ, гдѣ гости говорили громче и оживленнѣе, садился, прислушивался и говорилъ такъ же горячо, порой о тѣхъ же ненужныхъ и шумныхъ житейскихъ дѣлахъ, которыя тѣмъ ненужнѣе, чѣмъ важнѣе кажутся людямъ. Съ любопытствомъ освѣдомлялся онъ обо всѣхъ событіяхъ и злобахъ дня, дѣлалъ планы обширныхъ поэмъ, всегда мечтая отразить въ нихъ самую послѣднюю современность. Ни литературныя сраженія, ни политическіе перевороты, ни юбилейныя чествованія, ни задорно-дѣтскія волненія молодежи, ни даже стачки московскихъ купцовъ во время коронаціи — ничто не проходило мимо него, на все давалъ онъ откликъ въ своей поэзіи: громилъ враговъ свободы, воспѣвалъ и ученіе спиритовъ, и пользу Славянскаго Комитета:

Писатель, если только онъ —
Волна, а океанъ — Россія, —
Не можетъ быть не возмущенъ,
Когда возмущена стихія.
Писатель, если только онъ
Есть нервъ великаго народа,
Не можетъ быть не пораженъ,
Когда поражена свобода.

И въ краткихъ стихахъ, и въ длинныхъ поэмахъ,— во многихъ томахъ его сочиненій, видно это непрестанное, сознательное стремленіе къ людямъ, желаніе схватить и отразить существующее, дѣйствительное, важное и насущное.

И съ годами все гуще пыль большой житейской дороги покрывала не душу, а только одежду усталаго странника, все глубже становились морщины лица его, онъ сгибался, какъ будто подъ тяжестью, и плелся черезъ силу туда, куда всѣ идутъ, со всѣми, за всѣми, хромая на своихъ костыляхъ, неуклюжій, безпомощный, какъ большая старая птица съ подстрѣленными крыльями, которыя влачатся по землѣ.

Но въ этомъ старомъ, темномъ, точно пыльномъ лицѣ были дѣтскіе глаза, свѣтлые и холодные, какъ воды лѣсного родника, осѣненнаго дремучими вѣтвями, прозрачно-зеленаго, спящаго, котораго взоръ человѣческій никогда не видѣлъ и въ которомъ обитаетъ волшебный Духъ. Въ этихъ глазахъ не было отраженія дѣйствительности. Они смотрѣли такъ странно, такъ чуждо, что казалось, кто-то другой поселился въ немъ и смотритъ на людей сквозь человѣческіе глаза и даетъ имъ чистоту, холодъ и власть. И люди, встрѣчаясь съ его взоромъ, смущались и переставали вѣрить, что онъ съ ними. Онъ писалъ и думалъ о нихъ, а Духъ глубокаго, тихаго и страшнаго Лѣсного Родника, невѣдомый повелитель подсказывалъ ему иныя слова, иныя пѣсни, подобныя волшебнымъ заклинаніямъ.

И какъ рѣшить, что правдивѣе, что вѣроятнѣе: — дѣйствительность —

Громъ и шумъ... Корабль качаетъ,
Море темное кипитъ,
Вѣтеръ парусъ обрываетъ
И въ снастяхъ свиститъ...

или — сновидѣніе? —

Вижу я во снѣ: качаетъ
Няня колыбель мою,
И тихонько запѣваетъ
„Баюшки-баю!“

Такъ сильны были чары этого Духа, что стоило ему захотѣть прикоснуться къ дѣйствительной жизни, чтобы превратить ея тяжелую, грубую ткань въ чудо, въ тайну, въ сказку, въ легкія радужныя паутины осенняго дня, въ „ту заглохшую аллею съ неподметенною листвой, гдѣ пахнетъ дѣтской стариной“, въ голубоватый блескъ болотныхъ огоньковъ, манящихъ въ царство русалокъ и лѣшаго, въ лепетъ дряхлой няни или вѣщей парки, въ лампадный и лунный свѣтъ на бѣлизнѣ уютной дѣтской постельки:

Свѣтъ лампады на подушкахъ,
На гардинахъ свѣтъ луны.
О какихъ-то все игрушкахъ
Золотые сны.

Революція въ Парижѣ, волненіе русской молодежи, возстаніе Польши, переходъ черезъ Нѣманъ, голодъ, война за освобожденіе братьевъ славянъ, — все разлетается, какъ пыльный вихрь на большой дорогѣ, подъ властнымъ и чистымъ дуновеніемъ лѣсного Духа, и вѣроятнѣе и драгоцѣннѣе, чѣмъ все дѣйствительное, насущное и полезное, становятся „о какихъ-то все игрушкахъ золотые сны“.

Просыпаюсь... Что случилось?
Что такое? Новый шквалъ? —
„Плохо! Стеньга обломилась,
Рулевой упалъ“.

Что же дѣлать? что могу я?
И ввѣряясь кораблю,
Вновь я легъ и вновь дремлю я...
Закачало—сплю...

Снится мнѣ: я свѣжъ и молодъ,
Я влюбленъ, мечты кипятъ...
Отъ зари рожденный холодъ
Проникаетъ въ садъ.

Скоро ночь... темнѣютъ ели...
Слышу ласково-живой,
Тихій лепетъ: „На качели
Сядемъ, милый мой!“

Станъ ея полувоздушный
Обвила моя рука,
И качается послушно
Зыбкая доска...

Просыпаюсь... Что случилось? —
„Руль оторванъ; черезъ носъ
Вдоль волна перекатилась,
Унесенъ матросъ“.

Что же дѣлать? Будь, что будетъ!
Въ руки Бога отдаюсь:
Если смерть меня разбудитъ —
Я не здѣсь проснусь.

И смерть разбудила его: онъ проснулся дома и сбросилъ пыльную земную одежду, усталый странникъ, вернувшійся туда, откуда вышелъ, къ тому, что было раньше дѣтства и чѣмъ оно сказочно свѣтится, къ страшной и тихой глубинѣ Лѣсного Родника, — невѣдомаго людямъ, осѣненнаго дремучими вѣтвями, къ невозможному, несуществующему и болѣе дѣйствительному, чѣмъ все, что есть.

Д. Мережковскій.

Выставка въ Гельсингфорсѣ.

Выставка финляндскихъ художниковъ въ Гельсингфорсѣ открывается ежегодно въ сентябрѣ или октябрѣ, въ залѣ національнаго музея Ateneum. Мнѣ второй годъ пришлось присутствовать на vernissage'ѣ этого гельсингфорскаго салона и второй разъ подмѣтить съ удивленіемъ значеніе этой выставки и интересъ, вызываемый ею, не только въ средѣ самихъ художниковъ, но и среди огромной публики, совершенно непричастной къ художественному міру и наполнявшей залъ музея въ день ея открытія. Вечеромъ того же дня былъ торжественный обѣдъ на полтораста человѣкъ, которые, затѣмъ, перейдя въ концертный залъ, слушали большой симфоническій оркестръ, исполнившій цѣлую программу изъ финскихъ и русскихъ произведеній, гдѣ имена Глинки, Чайковскаго и Глазунова чередовались съ талантливыми именами Сибеліуса, Ернефельта и др.

Виданы ли у насъ выставки русскихъ художниковъ, которыя волновали бы цѣлое общество, непричастное къ искусству, и собирали бы для празднованія ихъ открытія болѣе сотни людей всевозможныхъ взглядовъ и направленій, приходящихъ съ исключительной цѣлью плотнаго единенія во имя своего искусства. Намъ можно бы поучиться у финовъ ихъ солидарности и ихъ любви къ своему національному искусству.

Несмотря на замѣтную разность, существующую между ними, несмотря на два самостоятельныя теченія финовъ-народниковъ и художниковъ съ направленіемъ западно-аристократическимъ, они все же представляютъ одинъ духъ, пропитанный сознаніемъ своей общей силы. И она есть въ ихъ искусствѣ, эта сила: она заключается въ ихъ врожденной любви къ своему суровому народному типу, въ трогательномъ отношеніи къ своей безкрасочной природѣ и, наконецъ, въ восторженномъ культѣ финскихъ сказаній. Тотъ же народническій элементъ, который такъ долго тормозилъ нашу живопись, помогъ имъ окрѣпнуть и встать на ноги. Это случилось только потому, что они вникли въ духъ своего народа, а не грубо фотографически относились къ его неприглядным сторонамъ. Они подмѣтили и передали поэзію народа, какъ въ иллюстраціяхъ Эдельфельта (умѣющаго подчасъ быть истинно національнымъ), такъ и въ декораціяхъ Галлéна или въ интимныхъ сценахъ Гáлонена. И что особенно подкупаетъ въ ихъ вещахъ — это ихъ огромное умѣніе и оригинальность техники, стоящей, вмѣстѣ съ тѣмъ, вполнѣ на высотѣ Запада. Они всѣ учились въ Парижѣ, и рисунокъ для нихъ не составляетъ того камня преткновенія, объ который ломаютъ себѣ голову такъ много способныхъ художниковъ. Благодаря дѣятельной поддержкѣ правительства, заказамъ музея и частныхъ коллекціонеровъ, молодые художники находятъ возможность жить цѣлыя зимы въ Парижѣ и Италіи. Они слѣдятъ за всѣмъ, и знаютъ музеи Флоренціи такъ-же хорошо какъ и мастерскія Парижа. Конечно, довольно имѣть на Западѣ одного только Эдельфельта, чтобы быть принятымъ во всѣхъ художественныхъ кружкахъ Европы. Я не знаю другого художника, который пользовался бы такимъ всеобщимъ уваженіемъ, какъ этотъ симпатичный живописецъ, котораго совершенно одинаково цѣнятъ какъ въ Мюнхенѣ, такъ и въ Парижѣ, въ Стокгольмѣ и Берлинѣ. Если даже не считать художественныхъ заслугъ этого мастера, то культурное значеніе его для края будетъ все же огромно. Гдѣ у насъ тѣ единицы, съ которыми считается Европа? Я не говорю, что ихъ не можетъ быть потому что у насъ будущее, но ихъ теперь нѣтъ, фактически нѣтъ, и всякій иностранецъ, желающій подѣлиться своимъ знаніемъ русской школы, съ трудомъ и ироніей вспоминаетъ имена Боголюбова и Верещагина, достойныхъ нашихъ представителей. Понятно, что на Западѣ мы теряемся, ничего не видимъ и не запоминаемъ, кромѣ пошлой внѣш-

ности, бьющей въ глаза. Еслибъ намъ дали точку опоры, одного такого Эдельфельта, мы бы показали, чего мы стоимъ. Самое появленіе въ Финляндіи Эдельфельта показываетъ, на сколько тамъ взрыта почва, и съ какимъ культурнымъ центромъ мы имѣемъ дѣло. Выставка этого года еще разъ доказала намъ это. Она была свѣжа и интересна, заключая въ себѣ много прекрасныхъ страницъ. На ней не встрѣчалось ничего, что заставляло бы краснѣть: все было вполнѣ образованно и затѣмъ кое-что очень любопытно.

Мы видѣли новую большую картину Эдельфельта, написанную въ пріятной манерѣ этого мастера и очень просто трактующую трехъ финскихъ рыбаковъ, идущихъ у моря при окрашенномъ солнцемъ горизонтѣ. Панно съ десяткомъ вещей Галлена было, какъ всегда, полно интереса. Этотъ еще мало понятый у насъ художникъ носитъ слишкомъ экстравагантную одежду, которая мѣшаетъ ему сразу нравиться и не допускаетъ зрителя заглянуть вглубь его таланта. Онъ являлся у насъ какимъ-то синонимомъ декадентизма, тогда какъ именно онъ, болѣе, чѣмъ кто-либо, долженъ быть названъ дѣятелемъ новаго «сѣвернаго возрожденія». Его девизъ — сила, а это качество присуще молодости. И онъ дѣйствительно молодъ, представляя типъ здороваго, сильнаго человѣка, полнаго вѣры въ искусство и въ грядущее возрожденіе. Онъ живетъ въ отдаленномъ уголкѣ Финляндіи, окруженный озерами, лѣсами и своими излюбленными былинами. Онъ добровольно ушелъ отъ всѣхъ, чтобы найти самого себя, и на почвѣ декоративной красоты своей народной «Калевалы» имъ создается мощное искусство, для оцѣнки котораго еще не пришло время. Всякій художественный вопросъ интересуетъ его, онъ работаетъ во всевозможныхъ отрасляхъ, самъ строитъ себѣ домъ, занимается издѣліями изъ металла, увлекается производствомъ цвѣтныхъ стеколъ, причемъ дѣлаетъ не только рисунки, но составляетъ и самыя стекла, самъ рѣжетъ деревянную мебель, усиленно работаетъ надъ офортами и деревянной гравюрой, и нѣтъ отрасли, въ которой онъ не попробовалъ бы себя. Въ этомъ отношеніи если онъ напоминаетъ кого-нибудь, то развѣ только мастеровъ Ренессанса, которые, какъ и онъ, не могли направить своихъ силъ въ какую-нибудь спеціальность. На выставкѣ мы видѣли, наконецъ, новую картину молодого художника Энкеля. Это еще одна изъ тѣхъ натуръ, которыя часто пугаютъ зрителя, скрывая подъ странной внѣшностью самыя искреннія и тонкія ощущенія. Я не буду говорить объ его талантливой картинѣ, также какъ и о другихъ картинахъ выставки, потому что всѣ эти вещи, вмѣстѣ съ задумчивыми пейзажами Ернефельта и эффектными вещами Бломстеда, мы въ скоромъ времени увидимъ въ Петербургѣ. Мнѣ хочется сказать лишь, что, не смотря на всю юность финляндскаго искусства, оно выступило сразу необыкновенно ярко и оригинально. Финляндская живопись не похожа на скандинавскую: въ ней нѣтъ наивности Норвегіи, дѣланной простоты Даніи и европейскаго лоска Швеціи. Она не похожа и на русскую живопись, но мнѣ думается, что единеніе этихъ двухъ искусствъ могло бы привести къ тѣмъ результатамъ, которыхъ и мы, и они такъ желаютъ. За послѣдніе годы въ нашей живописи также чувствуется поворотъ къ сознанію національной силы. Не даромъ начали понимать Васнецова и все значеніе его личности. Его призывъ къ русскому духу въ нашемъ искусствѣ не останется безъ отклика. И если мы, пройдя чрезъ всю горечь того, что до сихъ поръ называлось русскимъ стилемъ, все таки вернулись къ исканію *своего* искуства, то это многознаменательно и этимъ мы обязаны проповѣди Васнецова. Соединивъ силу нашей національности съ высокой культурой нашихъ ближайшихъ сосѣдей, мы могли бы заложить основаніе для созданія новаго расцвѣта и для совмѣстнаго и близкаго шествія нашего на Западъ.

Сергѣй Дягилевъ.

Программа симфоническихъ собраній.

С.-Петербургское Отдѣленіе Музыкальнаго Общества выпустило на-дняхъ программу симфоническихъ собраній на нынѣшній сезонъ. Такъ какъ это единственные систематическіе концерты зимы и, къ тому же, единственно привлекающіе нашу рутинную публику, которая безропотно слушаетъ все, что преподноситъ ей дирекція, то предполагаемое содержаніе концертовъ возбуждаетъ особый интересъ и всегда ожидается съ нетерпѣніемъ. Никто не станетъ спорить, что въ намѣченномъ распредѣленіи ищутъ сознательно выработанной системы, а не случайно набраннаго ряда произведеній.

Кромѣ коренного вопроса о дирижерахъ, которымъ поручено веденіе концертовъ, отъ программы ждутъ, прежде всего, того солиднаго элемента, на которомъ будетъ группироваться все остальное. Составители серьезной программы руководятся тѣмъ, чтобъ дать нѣсколько большихъ симфоническихъ произведеній великихъ «стариковъ»,

и затѣмъ, чтобъ ежегодно знакомить публику съ крупными явленіями современнаго національнаго и общеевропейскаго искусства. Въ устроителяхъ такихъ собраній предполагается, вопервыхъ, желаніе хорошо представить каждаго композитора, если играютъ вещи уже извѣстныя, и во-вторыхъ, знакомство съ положеніемъ искусства во всемъ мірѣ. Это мы видимъ во Франціи, Бельгіи, Англіи и Германіи. Посмотримъ, какъ это дѣло поставлено у насъ.

Дирижеровъ обѣщано шесть. Во главѣ ихъ красуется неизмѣнное имя Сафонова, которому поручено опять нѣсколько концертовъ. Затѣмъ скромно идутъ имена Виноградскаго, Вейнгартнера, Рихтера, Шуха и Блуменфельда (такъ счастливо прибавленнаго при вторичномъ появленіи программы). Возразить на подобный выборъ почти ничего нельзя, если не считать наскучившаго появленія Сафонова, котораго мы такъ чрезмѣрно часто слышали за послѣдніе неудачные сезоны симфоническихъ концертовъ. Конечно, если по прошлогоднему кто-нибудь изъ намѣченныхъ дирижеровъ не заболѣетъ психическимъ разстройствомъ, у кого-нибудь не случится семейныхъ непріятностей и пр., мы, можетъ быть, дѣйствительно услышимъ и Виноградскаго, и Рихтера, и другихъ интересныхъ дирижеровъ. Но разсчитывать на это нельзя, такъ какъ предварительныя обѣщанія Музыкальнаго Общества очень рѣдко исполняются.

Теперь обратимся къ самой программѣ. Какія крупныя произведенія старыхъ мастеровъ услышимъ мы за эту зиму: Бетховена II, VII и IX симфоніи, Генделя — Concerto grosso, Шумана—II симфонію, Мендельсона—IV симфонію. Казалось-бы, вещей не мало и всѣ онѣ почтенны, но развѣ не видна въ этомъ выборѣ вся инертность дирекціи Общества? Каждому понятно, что гг. директора, приступивъ къ составленію программы, не приложили ни малѣйшаго труда для того, чтобы вспомнить о трехъ извѣстнѣйшихъ симфоніяхъ Бетховена, объ антикварной симфоніи Мендельсона, а также для того, чтобы кивнуть въ сторону Шумана. И дирекція успокоилась, думая, что она отдала долгъ классикамъ, отведя «львиную долю» Бетховену и заикнувшись объ остальныхъ. Но вѣдь этотъ выборъ есть ничто иное, какъ непрерывная рутина. Неужели гг. директора рискнутъ говорить, что вся классическая музыка заключается въ вѣчно повторяемыхъ симфоніяхъ Бетховена и Мендельсона. Если насъ хотятъ заинтересовать стариками, то ихъ надо представлять съ любовью и интересомъ: нельзя же не считаться съ современными требованіями, проявляющимися во всѣхъ искусствахъ. Отчего намъ изъ году въ годъ играютъ все тѣ же и тѣ же произведенія старинной литературы? Неужели классическая библіотека такъ бѣдна, что мы должны выслушивать то, что теперь насвистываетъ всякій школьникъ? Почему мы не находимъ многихъ композиторовъ и на программѣ отсутствуетъ, уже не первый годъ, величайшее изъ геніальныхъ именъ—имя Баха? Гдѣ же исполнять его ораторіи и мессы какъ не въ серьезныхъ концертахъ? Отчего пренебрежительно относятся къ Генделю, и поразительнаго творца Messias'а представляютъ одной оркестровой вещью? Отчего намъ не играютъ Люлли, Рамо, Гретри и другихъ французовъ, имена которыхъ мы такъ часто встрѣчаемъ въ программахъ концертовъ Колонна и Ламуре? Дирекція не ограничивается, впрочемъ, названными выше вещами, и любезно обѣщаетъ совершенно неизвѣстныя увертюры «Фрейшюца» и «Волшебной флейты». Такія вещи можно сыграть, но оповѣщать за два мѣсяца объ ихъ исполненіи, право, смѣшно. Удивительно, какъ еще въ нынѣшнемъ году забыли прибавить «Эгмонта» для завершенія программы!

Обратимся теперь къ современной музыкѣ и выдѣлимъ, прежде всего, то, что является дѣйствительно интереснымъ: Чайковскаго — IV-я симфонія, Аренскаго — отрывки изъ оперы «Наль и Дамаянти», Калинникова — симфонія, Брамса — II-я симфонія, Вейнгартнера — «Gefielde der Seligen» и Сметаны — «Любуша». Вотъ и всѣ вещи, которыя могутъ привлечь вниманіе. Сознайтесь, что это немного для цѣлой зимы. Надо слишкомъ индифферентно относиться къ дѣлу, чтобы не замѣтить, что все то, что мало-мальски интересуетъ Западъ, все, съ чѣмъ и намъ хотѣлось бы познакомиться,— нарочно или, можетъ быть (что еще хуже), нечаянно согнано съ программъ концертовъ. Не комично-ли въ наше время приниматься еще за отстаиваніе Вагнера и Берліоза и доказывать, что если геніальность ихъ и оспариваема, то интересъ къ нимъ безусловенъ. Однако, эта истина нашими музыкальными заправилами упрямо игнорируется. Вагнеръ блещетъ своимъ отсутствіемъ какъ въ театрѣ, такъ и въ концертахъ. Опера не могла собраться поставить хотя бы невинныхъ «Meistersinger»'овъ, въ концертахъ же не упоминаютъ даже его имени. Въ то время, какъ въ Парижѣ торжественно ставятъ «Троянцевъ» Берліоза, у насъ возобновляютъ «Фра-Дьяволо». Итакъ, ни «Реквіемъ», ни «Ромео и Юлія» Берліоза, ни «Парсифаль», ни «Rheingold» Вагнера не существуютъ для директоровъ, которые прямо заявляютъ, что они сдѣлаютъ все возможное, чтобы не допустить вреднаго вліянія Вагнера, и на-

зываютъ Берліоза скучнымъ, угловатымъ композиторомъ. Тутъ кстати будетъ спросить: для чего держится хоръ Русскаго Музыкальнаго Общества, когда въ теченіе цѣлаго сезона не исполняется ни одна крупная серьезная вещь?

Также и органъ обреченъ на вѣчное молчаніе. Правда, не надо забывать, что по какому-то роковому недоразумѣнію малый органъ помѣщенъ въ большую залу, а большой въ малую. Если это обстоятельство мѣшаетъ эксплуатпровать эти рѣдкіе инструменты, то, конечно, такая причина уважительна.

Понятно, что разъ приходится отстаивать уже давно умершихъ, вездѣ признанныхъ композиторовъ, что же можно сказать о болѣе молодыхъ? Современная музыка особенно бѣдна новыми обѣщающими дарованіями, и, казалось бы, надо собирать все вновь появляющееся, поштучно, нанизывать на одну нитку и, по возможности, знакомить слушателя.

Въ нашей программѣ происходитъ совершенно обратное: ни одна свѣжая искра даже случайно не запала туда. Если теперешняя Германія не обильна талантами, то врядъ-ли кто на Западѣ станетъ игнорировать произведенія молодыхъ мюнхенцевъ съ Рихардомъ Штраусомъ во главѣ; если нынѣшняя Франція или Бельгія и не родили генія, то все-таки вещи Сенъ-Санса, Франка, д'Энди, Гильсона, Видора, Брюно и др. играются всюду и возбуждаютъ вездѣ интересъ. Даже модное на Западѣ увлеченіе «сѣверянами» не коснулось насъ, и мы не слышимъ не только Свендсена, Синдинга, Шегрена и Сибеліуса, но и Григъ почти не удостоился вниманія устроителей.

Намъ остается послѣдняя надежда, что удачный подборъ произведеній русской школы искупитъ все,— тѣмъ болѣе, что во главѣ дирекціи стоитъ одинъ изъ «очень русскихъ» композиторовъ. И вотъ мы читаемъ: Мусоргскій — «Лысая гора», Глазуновъ— «Стенька Разинъ», Бородинъ — вѣчная II-я симфонія, Кюи — «Аржанто», Римскій-Корсаковъ — «Свитезянка» баллада, Танѣевъ — сюита, Чайковскій — струнная серенада. Этимъ заканчивается вся программа, если не считать разныхъ сольныхъ нумеровъ, которыхъ можно было бы въ программу и не помѣщать. При чтеніи этого списка вещей приходитъ въ голову, не подшутили ли надъ нами почтенные директора, выбравъ изъ всего Корсакова— балладу «Свитезянку» и изъ Глазунова — «Разина». Надо было, дѣйствительно, потрудиться, чтобы сдѣлать подобный выборъ, не намекнувъ даже на настоящія произведенія этихъ композиторовъ, и «совершенно нашихъ», и не слишкомъ молодыхъ, и безъ Вагнеровской заразы.

Итакъ, на всѣхъ пунктахъ программа не выдерживаетъ никакой критики, представляетъ картину безмѣрнаго равнодушія дирекціи, и, главное, полна безпредѣльной скуки. О, еслибъ Музыкальное Общество было достаточно любезно и, не сдержавъ своего обѣщанія, измѣнило программу по независящимъ отъ него обстоятельствамъ. Хоть бы разъ, по ошибкѣ, намъ дали что-нибудь интересное, ну хоть сыграли бы что-ли испанца Педрелли, которымъ восхищался когда-то одинъ изъ дѣятельныхъ директоровъ Общества, уважаемый профессоръ Цезарь Кюи. Все же было бы полегче!

Дѣйствительный членъ Музыкальнаго Общества.

Къ русскому изданію книги профессора Мутера.

Въ непродолжительномъ времени выйдетъ изъ печати первый выпускъ русскаго перевода извѣстной книги бреславльскаго профессора Рих. Мутера — „Исторія живописи XIX-го столѣтія".

Нѣмецкій текстъ изданія, предпринимаемаго фирмой „Знаніе", будетъ вновь просмотрѣнъ и дополненъ авторомъ. Переводъ порученъ З. А. Венгеровой. Всѣ рисунки, количествомъ болѣе тысячи, исполняются по новымъ клише, заказаннымъ въ Лейпцигѣ и Парижѣ.

Переводъ вышеназванной книги особенно необходимъ теперь, когда въ Россіи начали ежегодно устраиваться выставки картинъ иностранныхъ художниковъ, оцѣнка которыхъ не только со стороны публики, но и со стороны прессы производилась обыкновенно безъ всякаго знанія дѣла и съ полнымъ невѣдѣніемъ о состояніи современнаго искусства на Западѣ. Конечно, разобраться въ такомъ громадномъ количествѣ художественныхъ произведеній задача не легкая, особенно для русской публики, и тутъ книга Мутера можетъ явиться большимъ подспорьемъ, такъ какъ заслуга этого критика состоитъ въ пересмотрѣ и объединеніи въ одно стройное цѣлое всего этого разрозненнаго матеріала. Онъ указалъ руководящія нити для распредѣленія и оцѣнки художественныхъ произведеній нынѣшняго вѣка, столь богатаго крупными талантами. Удѣляя вниманіе каждой націи и каждому направленію, авторъ тѣмъ не менѣе никогда не принимаетъ безцвѣтнаго тона скучнаго „излагателя событій"; наоборотъ, съ рѣдко встрѣчаемой у „солидныхъ профессоровъ"

живостью и страстностью, Мутеръ очищаетъ исторію живописи отъ всякаго ненужнаго и утерявшаго значеніе балласта и съ энергіей выдвигаетъ все дѣйствительно талантливое и самостоятельное, все давшее толчекъ новому движенію въ искусствѣ.

Такъ, напримѣръ, благодаря этому сочиненію впервые проникло въ широкую публику болѣе вѣрное пониманіе французской и англійской живописи XVIII в.; затѣмъ, тотъ же авторъ выдвинулъ значеніе такъ-называемыхъ Барбизонцевъ, т. е. Коро, Милле и др., и отвелъ имъ подобающее мѣсто въ своей книгѣ; наконецъ, этотъ трудъ много способствовалъ болѣе правильной оцѣнкѣ пресловутаго Макарта, слишкомъ раздутая слава котораго вызываетъ протестъ Мутера. Разумѣется, на Западѣ эти взгляды уже всѣми усвоены, но для Россіи они, къ сожалѣнію, новы.

Нѣмецкое изданіе, вышедшее въ 1893 г., уже давно разошлось, и, по всей вѣроятности, русское изданіе встрѣтитъ такой же успѣхъ и у насъ въ Россіи; недаромъ же Л. Толстой черпалъ изъ него свои свѣдѣнія о современной живописи.

Ф.

Замѣтки.

= Редакція журнала «Міръ Искусства» устраиваетъ въ январѣ будущаго года въ залахъ музея Барона Штиглица международную выставку картинъ. Цѣль выставки заключается въ привлеченіи выдающихся художниковъ, внѣ зависимости отъ національности и направленій. Никакихъ особыхъ группировокъ на выставкѣ не предполагается и произведенія русскихъ художниковъ въ особую группу выдѣлены не будутъ. До сихъ поръ извѣстно, что на выставкѣ появятся произведенія слѣдующихъ художниковъ: Александеръ (Америка), Аманъ-Жанъ (Франція), Бакстъ, Бартельсъ (Германія), Бёклинъ (Швейцарія), Ал. Бенуа, Бенаръ (Франція), Бертсонъ (Бельгія), Бланшъ (Франція), Бломстедъ (Финляндія), Больдини (Италія), Боткинъ, Брэнгвинъ (Англія), А. Васнецовъ, Врубель, Галленъ (Финляндія), Головинъ, Даньянъ-Бувере (Франція), Дегазъ (Франція), Дилль (Германія), Ернефельтъ (Финляндія), Карріеръ (Франція), Казенъ, (Франція), Кондеръ (Англія), Котте (Франція), К. Коровинъ, С. Коровинъ, Лагардъ (Франція), Лансере, Латушъ (Франція), Лейбль (Германія), Лерминттъ (Франція), Либерманнъ (Германія), Левитанъ, Малявинъ, Малютинъ, Менаръ (Франція), Нестеровъ, Патерсонъ (Шотландія), Пювисъ де Шаваннъ (Франція), Пурвитъ, В. Полѣновъ, Переплетчиковъ, Раффаэлли (Франція), Рѣпинъ, Свѣтославскій, Симонъ (Франція), Сомовъ, Сѣровъ, Таулоу(Норвегія), Томасъ (Шотландія), Уистлеръ (Англія), Цорнъ (Швеція), Эдельфельтъ (Финляндія), Эпкель (Финляндія), Якунчикова.

= Редакція журнала «Міръ Искусства» предполагаетъ устроить въ январѣ и февралѣ будущаго года рядъ публичныхъ лекцій по художественнымъ вопросамъ, для участія въ которыхъ предполагается привлечь русскихъ и иностранныхъ лекторовъ. Уже выразили согласіе прочесть лекціи В. С. Соловьевъ, П. Д. Боборыкинъ и Д. С. Мережковскій. Ведутся переговоры съ иностранными художественными критиками. Лекціи будутъ читаться на русскомъ и французскомъ языкахъ. Можно будетъ подписываться на весь циклъ лекцій.

= Многіе изъ художниковъ, участвовавшихъ въ русскомъ отдѣлѣ Мюнхенской выставки нынѣшняго года, получили приглашеніе принять участіе въ международной художественной выставкѣ, устраиваемой въ мартѣ 1899 г. въ г. Гамбургѣ.

= Мы слышали, что комиссарами русскаго художественнаго отдѣла въ Парижѣ будутъ назначены членъ Императорской Академіи Художествъ академикъ Эдельфельтъ и проф. Рѣпинъ. Оба художника будутъ совмѣстно завѣдывать устройствомъ какъ русской, такъ и финляндской секціи. Лучшаго выбора, конечно, нельзя было сдѣлать, и мы не можемъ не привѣтствовать этихъ назначеній. Художникъ Эдельфельтъ давно уже извѣстенъ Европѣ и популярность его въ художественномъ Парижѣ, конечно, много посодѣйствуетъ успѣху русскаго отдѣла на французской выставкѣ.

= Проф. И. Рѣпинъ любезно далъ свое согласіе на участіе въ международной выставкѣ журнала «Міръ Искусства». Появленіе знаменитаго мастера среди молодыхъ художниковъ не можетъ не быть отмѣчено съ особымъ удовольствіемъ.

= Проф. В. Полѣновъ на ту же выставку присылаетъ свои мозаики изъ разноцвѣтныхъ камней, работу, которой онъ очень увлекался послѣдній годъ.

= В. Васнецовъ только-что закончилъ большую картину «Богатыри», надъ которой работалъ около 15 лѣтъ. Картина эта помѣщена уже въ залахъ Третьяковской галлереи. Художникъ имѣетъ намѣреніе выставить ее вмѣстѣ съ другими своими произведеніями въ будущемъ январѣ въ залахъ Академіи Художествъ. Снимокъ съ «Богатырей» приложенъ при этомъ номерѣ.

= Съ нынѣшняго учебнаго года Московское Училище живописи, ваянія и зодчества вступило въ новую фазу своего существованія. Училище раздѣлено теперь на два отдѣла — низшій и высшій.

Въ первый отдѣлъ — низшую школу принимаются окончившіе народное училище. Здѣсь преподается въ теченіе 4-хъ лѣтъ элементарный курсъ рисованія до гипсовыхъ головъ. Классомъ завѣдуютъ художники Сергѣй Коровинъ и Бакшеевъ.

Что касается до высшей школы, то въ нее принимаются учениками окончившіе 4 класса гимназіи. Она состоитъ изъ четырехъ классовъ.

I классъ — рисованіе съ гипсовыхъ головъ подъ руководствомъ преподавателей Горскаго и Корина. По утрамъ здѣсь пишутъ также «nature morte» и головы съ натуры.

Во II, фигурномъ классѣ преподаютъ Касаткинъ и Милорадовичъ. Здѣсь рисуютъ гипсовыя фигуры, а также головы и полуфигуры съ натуры.

Въ III, натурномъ классѣ пишутъ подъ руководствомъ Пастернака и Архипова тѣло съ натурщиковъ и кромѣ того работаютъ надъ эскизами на заданныя и свободныя темы.

Въ послѣднемъ, IV-мъ классѣ, состоящемъ въ завѣдываніи академиковъ В. Сѣрова и И. Левитана, ученики работаютъ надъ жанрами и портретами въ мастерской у перваго и надъ пейзажами у второго.

Скульптурныхъ классовъ два: одинъ — преподавателя Волнухина, а другой — кн. Трубецкого. Для класса князя Трубецкого строится особая бронзолитейная мастерская, для чего выписывается литейщикъ изъ Италіи.

Въ число научныхъ преподавателей приглашены лучшія силы, среди которыхъ отмѣтимъ имена проф. Ключевскаго и Кирпичникова.

= 24-го октября въ Консерваторіи происходило освященіе новаго памятника П. И. Чайковскому, работы проф. Беклемишева.

Памятникъ производитъ неблагопріятное впечатлѣніе. Въ статуѣ, сдѣланной по харьковской фотографіи композитора, къ сожалѣнію, далеко не схвачено сходство. За этой тяжеловѣсной, каменной фигурой не чувствуется небольшой живой фигурки Чайковскаго, съ добрымъ и мягкимъ выраженіемъ лица. Правая рука, на которую должна опираться, но не опирается голова композитора, непомѣрно велика, въ ней точно нѣтъ костей, и кажется, будто она лишняя и приставная.

Памятникъ этотъ ничего не выражаетъ. Съ внѣшней стороны онъ лишенъ благородства, по настроенію-же совершенно безжизненъ, хотя и имѣетъ претензію на «правду» и «жизненность». Вообще онъ очень напоминаетъ, по своему рѣзкому реализму, безчисленные «монументы», воздвигнутые современными итальянскими скульпторами на Campo Santo въ Генуѣ.

= Постановленіемъ общаго собранія Академіи Художествъ художникъ М. В. Нестеровъ удостоенъ званія академика.

= На народной выставкѣ картинъ, устроенной въ Конногвардейскомъ манежѣ, перебывало свыше 60 тысячъ человѣкъ. 1-го октября она закрылась къ общему удовольствію всѣхъ цѣнителей искусства.

= 21-го октября вышелъ первый (двойной) нумеръ международнаго органа „Искусство и Художественная Промышленность“. Въ немъ представляютъ интересъ заставки изъ древне-русскихъ рукописей и двѣ хромолитографіи съ вещей Васнецова. Впредь мы также будемъ давать отчетъ о томъ, что окажется достойнымъ вниманія въ этомъ журналѣ.

= Вышли изъ печати первые нумера музыкальнаго журнала «Вѣстникъ театра и музыки», издаваемаго А. П. Коптяевымъ. Въ передовой статьѣ издатель излагаетъ свой взглядъ на цѣли и программу журнала. Мы соглашаемся со многими идеями, высказанными въ этой замѣткѣ. Такъ напр. по вопросу о національномъ въ искусствѣ авторъ говоритъ: «Конечно, «Россія — для русскихъ». Конечно, журналъ, основывающійся въ Россіи, на русскомъ языкѣ, можетъ имѣть въ виду только благо и преуспѣяніе роднаго искусства. Но возможна большая разница во взглядахъ на способы къ достиженію этой цѣли. Знакомство съ западнымъ искусствомъ можетъ лишь подвинуть впередъ русское творчество — вотъ нашъ лозунгъ, котораго мы твердо будемъ держаться. Отдавая значительное мѣсто обозрѣнію русскаго искусства, лелѣя его лучшіе всходы, привѣтствуя отъ всей души молодую русскую школу, проникаясь той мыслью, что искусство страны, давшей Глинку, Чайковскаго и Бородина, ожидаетъ великое будущее, мы, тѣмъ не менѣе, никогда не рѣшимся «закидывать шапками Западъ» (по славной русской поговоркѣ) и удѣлимъ ему глубокое вниманіе, отмѣчая всѣ выдающіяся явленія его эстетической жизни. Въ этомъ смыслѣ мы будемъ отличаться отъ *большинства* прежнихъ русскихъ журналовъ по искусству, начинавшихъ съ восторженныхъ похвалъ несуществующимъ національнымъ добродѣтелямъ,—дѣлавшихъ, такъ сказать, національный реверансъ, обязательный будто бы для начала русскаго изданія.»

Мы готовы подписаться подъ этими строками. Къ сожалѣнію, кромѣ вышеназванной замѣтки, ничего насъ въ журналѣ не заинтересовало. Особенно досадно, отчего журналъ не даетъ никакихъ свѣдѣній изъ музыкальной жизни Россіи и Запада. Это было бы не лишне. Теперь, впрочемъ, преждевременно высказывать окончательное сужденіе объ этомъ изданіи.

= Въ московской частной оперѣ ставится «Юдифь» Сѣрова. Постановкой (декораціями и костюмами) завѣдуетъ сынъ композитора, художникъ В. Сѣровъ. Кромѣ этого частная опера предполагаетъ дать въ нынѣшнемъ сезонѣ двѣ новыя оперы Римскаго-Корсакова—«Моцартъ и Сальери» и «Боярыня Вѣра Шелога», а также оперу Ц. Кюи «Анджело».

= По случаю смерти Пювисъ де Шаванна Московскимъ Товариществомъ Художниковъ была послана въ Парижъ, въ «Société nationale des beaux arts», телеграмма слѣдующаго содержанія: «Общество московскихъ художниковъ выражаетъ свою глубокую печаль по поводу смерти Пювисъ де Шаванна, одного изъ самыхъ оригинальныхъ художниковъ въ мірѣ. Предсѣдатель Общества Мѣшковъ. Секретарь Шестеркинъ».

На эту телеграмму полученъ слѣдующій отвѣтъ: «La Société nationale des beaux arts reconnaissante vous remercie de vos sympathiques condoléances. Le président Carolus Duran».

= Смерть Пювисъ де Шаванна, президента Національнаго Общества Изящныхъ Искусствъ (Société nationale des beaux arts), вызвала перемѣны въ составѣ администраціи названнаго общества.

Вотъ распредѣленіе:

Президентъ общества—Каролюсъ Дюранъ.

Отдѣлъ живописи—президентъ—Ролль.

Отдѣлъ скульптуры—Роденъ.

Отдѣлъ гравюры—Вальтнеръ.

Художественной промышленности—Казенъ.

Секретари: Беро и Бильотъ.

Казначей—Дюбюфъ.

Избраніе президентомъ Общества Champ de Mars Каролюса Дюрана, этого шаблоннаго свѣтскаго портретиста, мы можемъ объяснить лишь его громаднымъ вліяніемъ въ оффиціальномъ мірѣ Парижа. По всей вѣроятности, художники надѣются, что новый президентъ съумѣетъ отстоять независимость ихъ Общества и воспротивится предполагавшемуся сліянію его съ оффиціальнымъ Обществомъ Champs Elysées на предстоящей всемірной выставкѣ.

= Несчастной Англіи грозятъ выставки картинъ русскихъ художниковъ Ю. Клевера и В. Верещагина. Какъ предохранить русское искусство и англійскую публику отъ такого непріятнаго сюрприза?

= Мюнхенское художественное общество Secession устраиваетъ нынѣче зимой выставку произведеній недавно умершаго бельгійскаго художника Фелисьена Ропса.

= Джемсъ Уистлеръ занятъ новой книгой, которая будетъ называться «Баронетъ и бабочка». Она касается всѣмъ памятнаго дѣла Эдена съ Уистлеромъ. Изданіе выйдетъ въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ. Художникъ подготовляетъ также новое изданіе своей извѣстной книги: «Искусство создавать враговъ».

= Томасъ Армстронгъ, бывшій съ 1881 г. директоромъ Соутъ-Кенсингтонскаго музея въ Лондонѣ, покидаетъ свой постъ. На его мѣсто прочили знаменитаго Вальтера Крэна, но такъ какъ послѣдній только-что принялъ назначеніе директора Королевской школы искусствъ, то преемникомъ Армстронга, повидимому, будетъ назначенъ пли Геркомеръ, или Серъ Джонъ Линтонъ.

= 29 сентября новаго стиля закрылся первый конгрессъ, посвященный искусству въ примѣненіи къ общественной жизни (congrès de l'art public), состоявшійся въ Брюсселѣ. Ближайшей задачей конгресса являлось возстановленіе прежняго соціальнаго значенія искусства и подчиненіе современнымъ художественнымъ требованіямъ всего, что такъ или иначе соприкасается съ общественной жизнью. Къ опредѣленнымъ результатамъ конгрессъ не пришелъ, но самый фактъ его возникновенія очень знаменателенъ. Любопытно, что профессоръ Антверпенской Академіи художествъ Клюйзенааръ, въ своей рѣчи, посвященной реформѣ высшаго художественнаго образованія, высказалъ, между прочимъ, тотъ взглядъ, что образованіе, даваемое Академіями Художествъ, недостаточно для созданія артистовъ и слишкомъ непрактично для выработки хорошихъ ремесленниковъ. Слѣдующее засѣданіе конгресса состоится въ Парижѣ, въ 1900 году.

= Въ октябрѣ закончена въ Вѣнѣ постройка новаго выставочнаго зданія Общества австрійскихъ художниковъ (Secession). Это недавно учрежденное общество уже успѣло проявить энергичную дѣятельность основаніемъ новаго художественнаго журнала «Ver sacrum» и устройствомъ весной нынѣшняго года международной выставки картинъ, въ которой участвовали почти всѣ талантливые западные художники, во главѣ съ Пювисъ де Шаванномъ и Бёклиномъ. Выставка эта имѣла большой успѣхъ. Слѣдующая, вторая выставка общества откроется уже въ новомъ помѣщеніи.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 1—2, 1899 г.

Сложные вопросы. I—II. **С. Дягилева.**

Эрикъ Веренскіольдъ. **К. Мадсена** (Копенгагенъ).

Старые толки. **П. Боборыкина.**

Хроника. Пювисъ де Шаваннъ. **Д. Философова.**—Я. Полонскій. **Д. Мережковскаго.** — Выставка въ Гельсингфорсѣ. **С. Дягилева.** — Программа симфоническихъ собраній. **Дѣйствительнаго члена музыкальнаго общества.** — По поводу русскаго изданія книги Мутера. **Ф.** — Замѣтки.

Иллюстраціи. **В. Васнецова.** Заставка. — **И. Рѣпинъ.** Портретъ В. Васнецова (собств. Е. Г. Мамонтовой). — **В. Васнецовъ.** Витязь у трехъ дорогъ (эскизъ собств. С. С. Боткина). — Адамъ и Ева (эскизъ собств. галл. Третьяковыхъ). — Прудъ (собств. М. Ф. Якунчиковой). — Св. Никита, Несторъ Лѣтописецъ, Св. Прокопій Устюжскій (эскизы собств. галл. Третьяковыхъ). — Рисунокъ. — Битва скиѳовъ (эскизъ собств. И. С. Остроухова.). — Зима (собств. К. Д. Арцыбушева). — Рисунокъ. — Рисунокъ блюда (собств. галл. Третьяковыхъ). — Мотивъ орнамента. — Шкафъ. — 2 мотива орнамента (собств. галл. Третьяковыхъ). — **Э. Веренскіольдъ.** 7 рисунковъ къ норвежскимъ сказаніямъ. — **И. Левитанъ.** Мартъ (собств. галл. Третьяковыхъ). — Послѣдній снѣгъ (собств. г. Розенталь). — Рисунокъ. — Тихая обитель (собств. г. Алферова). — Сентябрскій день. — На Волгѣ (собств. галл. Третьяковыхъ). — **2 рамки чеканной мѣди для зеркала** (собств. Бинга въ Парижѣ). — **Комната въ русскомъ стилѣ.** — **Русскія старинныя солоницы изъ дерева** (въ Моск. Историч. музеѣ). — **Е. Полѣнова.** Мотивъ для обоевъ. — Мотивъ для вышивки. — Рисунокъ для поставца. — **Мѣдная ендова XVII вѣка.** — **Георгіевскій соборъ въ Юрьевѣ Польскомъ.** — **Изразецъ церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ въ Ярославлѣ.**

Приложенія. **В. Васнецовъ.** Богатыри (собств. галл. Третьяковыхъ). — **К. Коровинъ.** Рисунокъ для маіолики. — **К. Коровинъ.** Рисунокъ для маіолики. — **И. Левитанъ.** Послѣдніе листья (собств. кн. М. К. Тенишевой). — **И. Левитанъ.** Надъ вѣчнымъ покоемъ (эскизъ собств. галл. Третьяковыхъ). — **С. Малютинъ.** Образецъ изразца.

Виньетки — работы **В. Васнецова** и **Э. Мунте.**

Рамка — работы **Н. Давыдовой.**

Обложка — работы **К. Коровина.** — Печать журнала — работы **Л. Бакста.**

Геліогравюра исполнена у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ. Фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Автотипіи: 25 у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, 5 у **Тильгмана** въ Гельсингфорсѣ, 1 у **Гоппе** въ СПБургѣ и 1 у **Вильборга** въ СПБургѣ. Цинкографіи у **Вильборга** въ СПБургѣ. Хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ. Хромолитографіи у **И. Кадушина** въ СПБ. Шрифтъ отлитъ по старинным матрицамъ въ словолитнѣ **Императорской Академіи Наукъ.**

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. СПБ. 7-го ноября 1888 г.

Типографія Эд. Гоппе. Вознесенскій пр., № 53.

Редакція журнала «Міръ Искусства», желая содѣйствовать поднятію гравернаго искусства въ Россіи, рѣшила обратиться къ выдающимся русскимъ художникамъ съ просьбою поддержать её въ этомъ начинаніи.

На первый разъ редакція открываетъ подписку на оригинальный

ОФОРТЪ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА В. СѢРОВА.

Офортъ, изготовляемый по спеціальному заказу редакціи, будетъ **отпечатанъ лишь въ 25 экземплярахъ, послѣ чего доска тотчасъ будетъ уничтожена.** Каждый экземпляръ будетъ нумерованъ и собственноручно подписанъ авторомъ. Размѣръ офорта опредѣляется приблизительно въ 30×40 сантиметровъ. Цѣна за экземпляръ назначена въ 15 руб.

Принимаются письменныя, а также и личныя заявленія о подпискѣ въ квартирѣ редактора (45, Литейная, С.-Петербургъ) по вторникамъ и пятницамъ отъ 4 до 6 ч. дня. При подпискѣ вносятся 10 руб., остальная же сумма при полученіи офорта.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ будутъ главнымъ образомъ посвящены вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Изъ русскихъ художниковъ обѣщали свое участіе въ журналѣ: **И. Рѣпинъ, В. Васнецовъ, А. Васнецовъ, В. Полѣновъ, Е. Полѣнова, П. Соколовъ, В. Сѣровъ, М. Нестеровъ, И. Левитанъ, И. Остроуховъ, К. Коровинъ, С. Коровинъ, М. Якунчикова, Алекс. Бенуа, С. Малютинъ, А. Оберъ, Л. Бакстъ, М. Врубель, К. Сомовъ, А. Головинъ,** князь **П. Трубецкой, Н. Давыдова** и проч.

Участіе въ журналѣ примутъ также финляндскіе художники: **Эдельфельдъ, Ернефельдъ, Галленъ, Бломстедъ** и др.

Въ первыхъ нумерахъ журнала появятся статьи **П. Д. Боборыкина,** проф. **А. Прахова,** князя **С. Волконскаго, Д. Мережковскаго В. С. Соловьева, К. Бальмонта, З. Гиппіусъ, Н. Минскаго** и друг.

Журналъ будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи будутъ воспроизводитися по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
« « заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостинный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ и Пятницамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45 Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна перваго и второго нумера вмѣстѣ 1 рубль.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Товариществомъ „ЗНАНІЕ“ С.-Петербургъ, Невскій просп. 92,

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ

ОБШИРНОЕ, РОСКОШНО-ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ИЗДАНІЕ:

Р. МУТЕРЪ

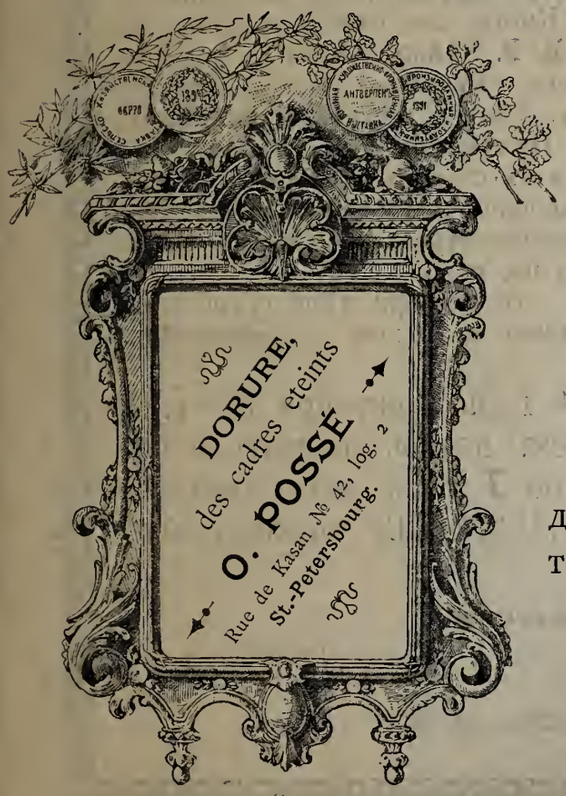
ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX СТОЛѢТІИ.

Переводъ **З. Венгеровой.**

Книга состоитъ изъ **трехъ большихъ томовъ.** Будетъ помѣщено не менѣе **1200 иллюстрацій,** воспроизводящихъ лучшія произведенія живописи въ нашемъ столѣтіи. Клише изготовляются за-границей.

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ БУДЕТЪ ОБЪЯВЛЕНА ПОДПИСКА.

ИЗДАНІЕ БУДЕТЪ ВЫХОДИТЬ ВЫПУСКАМИ.



О. Поссе

ПОЗОЛОТЧИКЪ.

С.-Петербургъ, Казанская, № 42, кв. 2.

РАМЫ

для **Царскихъ портретовъ,** масляныхъ картинъ, гравюръ, фотографій и зеркалъ въ золотѣ, потали, cuivre poli, на плюшѣ, чернаго и орѣховаго дерева.

РАЗНЫЯ РАМЫ

ВСѢХЪ СТИЛЕЙ,

позолота въ строеніяхъ и церквахъ, мебели и проч. исполняются по заказу

ДОБРОСОВѢСТНО и СКОРО.

Открыта подписка на 1899 годъ

НА ВТОРОЙ ПОДПИСНОЙ ГОДЪ НОВАГО ПОВРЕМЕННАГО ИЗДАНІЯ

ИЗВѢСТІЯ

КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНОВЪ ТОВАРИЩЕСТВА М. О. ВОЛЬФЪ

ежемѣсячный иллюстрированный литературно-библіографическій журналъ.

Подписной годъ считается съ 1-го октября 1898 г. по 1-ое октября 1899 г.

Цѣль и задача «ИЗВѢСТІЙ» — дать всей читающей публикѣ возможность слѣдить за всѣмъ, что происходитъ въ области книжнаго дѣла и литературнаго міра, какъ у насъ въ Россіи, такъ и заграницею. Въ этихъ видахъ «Извѣстія книжныхъ магазиновъ Товарищества М. О. Вольфъ» помѣщаютъ полные списки новыхъ книгъ, какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ, отзывы и характеристики важнѣйшихъ изъ нихъ, свѣдѣнія о приготовляемыхъ къ печати новыхъ изданіяхъ, статьи и замѣтки по вопросамъ, касающимся книжнаго дѣла, литературы, библіотековѣдѣнія и пр., описанія важнѣйшихъ книжныхъ рѣдкостей, — словомъ все, что такъ или иначе можетъ интересовать читающую публику. Особый отдѣлъ журнала посвященъ справкамъ, совѣтамъ и отвѣтамъ на всѣ вопросы, предлагаемые читателями журнала. Существеннымъ дополненіемъ къ статьямъ и замѣткамъ служатъ иллюстраціи, въ томъ числѣ снимки съ рѣдкихъ гравюръ, переплетовъ, портреты и т. п.

Въ 1897/8 г. въ «**Извѣстіяхъ**» были напечатаны, *между прочимъ*, слѣдующія статьи: Книга и ея значеніе. **А. Субботина.** — Люи Леже. **Проф. В. И. Модестова.** — Книги для народа и книжные склады. **М. Л. Песковскаго.** — Искусство и художественныя изданія. **В. В. Чуйко.** — Какъ и что читаютъ русскія женщины? **Н. Лухмановой.** — Трехстолѣтіе русской книги. «**Русака**». — Какъ слѣдуетъ читать. **М. М. Бродовскаго.** — Друзья русской книги. С. А. Венгеровъ. Опытъ характеристики **И. О. Мерцалова.** — А. Ф. Смирдинъ. Біографическій очеркъ **И. Булатова.** — Наставленія къ устройству домашнихъ и частныхъ библіотекъ. Трудъ **Н. Чернова.** — Книжная лавка въ старину. Историческая замѣтка **Стараго Библіофила.** — Къ пятнадцатилѣтію со дня смерти Маврикія Осиповича Вольфа. Замѣтка **Д. Л. Мордовцева.** — Главные представители современной русской беллетристики. Очеркъ **И. П. Мерцалова.** — Легенда о начетчикѣ XII вѣка. Статья **Аѳ. Пясецкаго** и пр. и пр.

Полный годовой экземпляръ «**Извѣстій**» за 1898/9 годъ (съ 1-го октября 1898 г. по 1-ое октября 1899 г.) на обыкновенной бумагѣ стоитъ **35** коп. безъ доставки и **70** коп. съ пересылкою подъ заказною бандеролью.

Подписная цѣна „ИЗВѢСТІЯМЪ“ на 1898|9 годъ (съ 1898 г. по 1 октября 1899 г.)— **35** к. на обыкновенной бумагѣ и **1** руб. на веленевой, безъ всякой доплаты за пересылку. Отдѣльные №№ простого изданія продаются по **7** к. за экз. и веленеваго по **14**-ти коп. съ пересылкою. Подписная сумма за „ИЗВѢСТІЯ“ можетъ быть высылаема почтовыми марками.

ПОДПИСКА НА ИЗВѢСТІЯ ПРИНИМАЕТСЯ

въ книжныхъ магазинахъ ВЫСОЧАЙШЕ утвержденнаго товарищества М. О. Вольфъ, поставщика ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА.

Въ **С.-Петербургѣ**, Гостиный Дворъ, № 18 и въ **Москвѣ**, Кузнецкій Мостъ, № 12.

КЛАССЫ ЖИВОПИСИ и РИСОВАНІЯ

открыт. съ вѣд. нач. Имп. Акад. Худ. и утвержд. Попеч. Спб., уч. окр. Завѣд. кл. худ. 1-й ст. Я. Гольдблаттъ. Готов. въ Имп. Акад. Худ. и др. уч. зав. Пріемъ ежедн. отъ 2—3. Екатерингофскій, 20.

1896 г. 1897 г.

Я. БЕККЕРЪ.

ПОСТАВЩИКЪ

Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ИМПЕРАТОРА ВСЕРОССІЙСКАГО,

Его Императорскаго Величества Императора Австрійскаго,
Его Величества Короля Датскаго,
Его Величества Короля Швеціи и Норвегіи.

Въ С.-Петербургѣ,

Казанскій мостъ, уголъ Невскаго просп., № 18/27.

Рояли

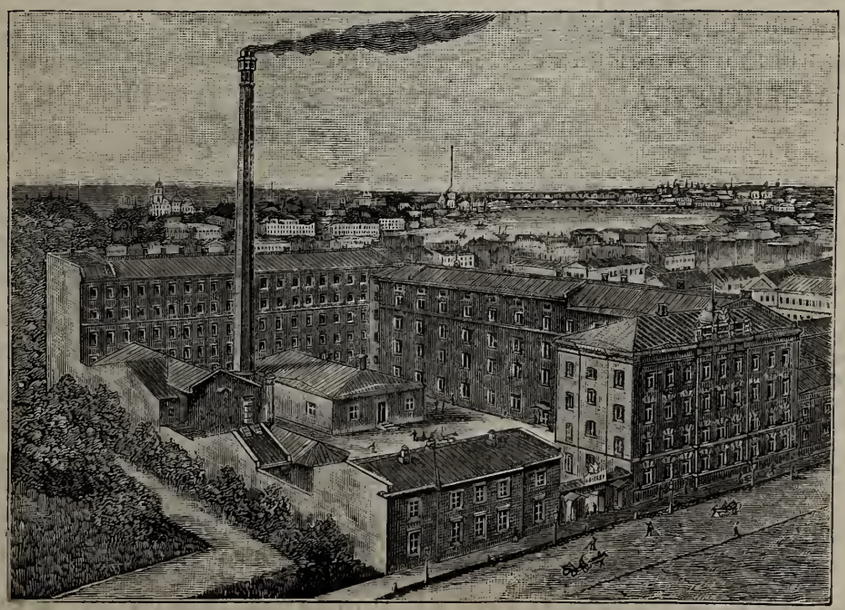
отъ 600 руб.

Піанино

отъ 450 руб.

ВЫСШІЯ НАГРАДЫ:

1893 г. **Чикаго** — Дипломъ и медаль.
1894 г. **Антверпенъ** — «Grand Prix».
1896 г. **Н.-Новгор.** — Государственн. гербъ.
1897 г. **Стокгольмъ** — Золотая медаль и Званіе Поставщика Его Величества Короля Швеціи и Норвегіи.



Фабрика Я. Беккеръ.

ВЫСШІЯ НАГРАДЫ:

1893 г. **Чикаго** — Дипломъ и медаль.
1894 г. **Антверпенъ** — «Grand Prix».
1896 г. **Н.-Новгор.** — Государственн. гербъ.
1897 г. **Стокгольмъ** — Золотая медаль и Званіе Поставщика Его Величества Короля Швеціи и Норвегіи.

„НИВА“

даетъ въ теченіе **одного 1899 года** своимъ подписчикамъ **БЕЗПЛАТНО**

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА „НИВЫ“

на годъ со всѣми приложеніями.

Безъ доставки въ СПБ. **5** р. **50** к.
Съ доставкою въ СПБ. . **6** р. **50** к.
Съ перес. во всѣ города и мѣстности Россіи. . 7 р.

Безъ доставки 1) въ **Москвѣ**, въ Конторѣ **Н. Печковской — 6** р. **25** к.; 2) **Въ Одессѣ**, въ книжн. магаз. **„Образованіе“ 6** р. **50** к.

За границу—**10** р. Разсрочка платежа въ 2 и 3 срока.

подписчики «НИВЫ» получатъ въ **1899** г.:

52 №№ журнала **„НИВА“** (до 1500 столбцовъ текста и 500 гравюръ).

12 ТОМОВЪ ПОЛНАГО СОБРАНІЯ СОЧИНЕНІЙ И. А. ГОНЧАРОВА, которое явится **ПЕРВЫМЪ ПО ПОЛНОТѢ содержанія**, (такъ какъ въ него войдутъ разсказы, не помѣщенн. въ прежн. изданіяхъ, **стоящихъ 13 руб. 50 коп.**), и будетъ отпечатано на хорошей бѣлой **глазированной** бумагѣ.

полное собраніе сочиненій

ГОНЧАРОВА

СОДЕРЖАНІЕ: ТОМЪ I. Портретъ и факсимиле И. А. Гончарова.—Біографическій очеркъ С. А. Венгерова.—Лучше поздно, чѣмъ никогда. Критич. замѣтки.— Обыкновенная исторія. Ром. въ 2-хъ частяхъ. Ч. I. ТОМЪ II. Обыкновенная исторія. Ром. въ 2-хъ ч. Ч. II. ТОМЪ III. Обломовъ. Ром. въ 4-хъ ч. Ч. I и II. ТОМЪ IV. Обломовъ. Ром. въ 4-хъ ч. Ч. III и IV. ТОМЪ V. Фрегатъ Паллада. Очерки путешествія, въ 2-хъ ч. Ч. I. Главы I—V. ТОМЪ VI. Фрегатъ Паллада. Очерки путеш., въ 2-хъ ч. Ч. I. Гл. VI—VIII. Ч. II. Гл. I—IV. ТОМЪ VII. Фрегатъ Паллада. Очерки путеш., въ 2-хъ ч. Ч. II. Главы V—IX. ТОМЪ VIII. Обрывъ. Ром. въ 5-ти ч. Ч. I и II. ТОМЪ IX. Обрывъ. Ром. въ 5-ти ч. Ч. III. ТОМЪ X. Обрывъ. Ром. въ 5-ти ч. Ч. IV и V. ТОМЪ XI. Три очерка: I. Литературный вечеръ. II. Мильонъ терзаній. III. Замѣтки о личности Бѣлинскаго.—Иванъ Савичъ Поджабринъ. Очеркъ. ТОМЪ XII. Воспоминанія: I. Въ университетѣ. II. На родинѣ.—Слуги стараго вѣка. I. Валентинъ. II Антонъ. III. Степанъ съ семьей. IV. Матвѣй.—Очерки: Превратность судьбы. Май мѣсяцъ въ Петербургѣ.

12 КНИГЪ „ЕЖЕМѢСЯЧНЫХЪ ЛИТЕРАТ. ПРИЛОЖЕНІЙ“ (романы, повѣсти, разсказы, популярно-научныя статьи и проч. **современныхъ** авторовъ).

12 № **„Парижскихъ модъ“** (до **300 модныхъ** гравюръ по послѣднимъ фасонамъ лучшихъ мастеровъ).

12 № **рукодѣльныхъ и выпильныхъ работъ и выкроекъ въ натуральную величину** (около 600 рисунк. и чертеж.).

СТѢННОЙ КАЛЕНДАРЬ на 1899 г., печатанн. красками.

Открыта подписка на „Иллюстрированную библіотеку Нивы“ 1899 года,

которая будетъ содержать въ себѣ

большое роскошно-иллюстрированное изданіе in folio

трагедіи Гёте

„ФАУСТЪ“.

Переводъ А. Фета.

Обѣ части, съ 25-ю эстампами, гравированными на мѣди и 132 гравюрами на деревѣ по рисункамъ знаменитаго германскаго художника

ЭНГЕЛЬБЕРТА ЗЕЙБЕРТЦА,

исполненнымъ знаменитыми граверами: Адріаномъ Шлейхомъ, Альгейеромъ Зигле и др.

Роскошное изданіе „ФАУСТЪ“ выйдетъ въ свѣтъ въ теченіи 1899 года въ видѣ 12-ти ежемѣсячныхъ выпусковъ (по одному выпуску въ мѣсяцъ).

Въ обширной, неисчерпаемо-богатой и разнообразной сокровищницѣ европейскихъ литературъ найдется немного такихъ перловъ, такихъ совершенныхъ и изумительныхъ твореній человѣческаго генія, какъ гетевскій „Фаустъ“... Каждому, приступающему къ чуднымъ его страницамъ, „Фаустъ“ доставляетъ особое, своеобразное наслажденіе: пылкій жизнерадостный юноша находитъ въ немъ прелестную повѣсть любви Фауста и Маргариты, съ ея печальною развязкою; зрѣлый человѣкъ видитъ въ „Фаустѣ“ геніальное воплощеніе того алчущаго правды духа человѣческаго, который вѣчно стремится впередъ; наконецъ на склонѣ лѣтъ, человѣкъ находитъ цѣлый міръ идей въ каждомъ стихѣ, въ каждомъ словѣ, въ каждомъ намекѣ великаго творенія, словно въ зеркалѣ, отразившаго въ себѣ всѣ движенія человѣческой мысли за послѣднія три столѣтія.

Все вышесказанное, уясняющее великое общечеловѣческое значеніе „Фауста“, и побудило насъ приступить къ дешевому его изданію. Это новое дешевое изданіе по формату, качествамъ бумаги, эстампамъ, гравюрамъ и печати будетъ до такой степени соотвѣтствовать дорогому, вышедшему въ 1889 г. и стоившему 40 р., что ихъ нельзя будетъ отличить другъ отъ друга. Но вмѣсто 40 руб., (а съ перес.—свыше 45 р.) подписная цѣна для дешеваго изданія назначена нами въ 14 руб. (съ перес. 16 руб.), причемъ, чтобы облегчить подписчиковъ, допускается еще и разсрочка. Понятно, что тотчасъ по заключеніи подписки цѣна будетъ возвышена до 20 р.

Классически образцовый переводъ **А. Фета** не только передаетъ слово въ слово оригиналъ прекраснымъ стихомъ, но и снабженъ, въ примѣчаніяхъ, всѣми объясненіями трудно понимаемыхъ мѣстъ, а также необходимыми комментаріями, чѣмъ значительно облегчено чтеніе второй части **„Фауста“**.

О высокомъ качествѣ иллюстрацій къ „Фаусту“ могутъ дать нѣкоторое понятіе копіи съ эстамповъ на мѣди, помѣщенныя, въ значительно уменьшенномъ видѣ, въ иллюстрированномъ объявленіи о подпискѣ на „Фауста“, которое высылается, по первому требованію, безплатно.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

на все изданіе, выходящее въ 12-ти выпускахъ, по одному выпуску въ мѣсяцъ:

Безъ доставки въ С.-Петербургѣ 14 р.
Безъ доставки въ Москвѣ, въ Конторѣ Н. Печковской (Петровскія линіи) **и въ Одессѣ въ книжн. магаз. „Образованіе“** (Ришельевская, № 12). **15 р.**

Съ доставкою въ С.-Петербургѣ и съ пересылкою во всѣ города и мѣстности Россіи. . . 16 руб.
Съ пересылкою за границу. 20 руб.

Допускается разсрочка платежа въ 2, 3, 4 и 6 сроковъ.

Отдѣльные выпуски „Фауста“ не продаются, и изданіе съ наложеннымъ платежомъ не высылается. Только первый выпускъ, для ознакомленія съ изданіемъ, продается отдѣльно за **1 р.**, съ перес.—за **1 р. 50 к.** (можно присылать почтовыми марками въ заказныхъ письмахъ). Лица, выписавшія первый выпускъ „Фауста“, могутъ подписаться на все изданіе **со 2-го выпуска**, уплачивая **меньше: городскіе** подписчики **на 1 р**, а **иногородніе— на 1 р. 50 к.**

Иллюстрированное объявленіе о подпискѣ на журналъ «Нива» 1899 г. и на «Иллюстрированную Библіотеку Нивы» 1899 г. высылается, по первому требованію, безплатно.

Требованія и деньги просятъ адресовать въ Главную Контору журнала «Нива» (А. Ф. Марксу), С.-Петербургъ, Малая Морская, № 22.

ПАРОВАЯ КРАСИЛЬНЯ

и

ХИМИЧЕСКАЯ ПРАЧЕШНАЯ

А. ДАНЦИГЕРЪ

основана въ 1866 году.

НАИБОЛЬШЕЕ ЗАВЕДЕНІЕ

1898. Сѣверо-Лифляндская Выставка 1898.

БОЛЬШАЯ СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ МИНИСТЕРСТВА.

ФАБРИКИ: { **С-Петербургъ**: Рижскій проспектъ, 48.
Рига: Ревельская улица, 5.

Магазины въ С.-Петербургѣ:
I. Малая Конюшенная, 16, уголъ Невскаго.
II. Литейный пр. 23, уголъ Пантелеймонской.
III. Гороховая 24, уголъ Казанской.
IV. Рижскій пр. 48.

СПЕЦІАЛЬНОСТЬ

ХИМИЧЕСКАЯ ЧИСТКА

настоящихъ кружевъ, гобэленовъ, бархатныхъ и плюшевыхъ вещей, вышивокъ золотомъ и серебромъ, парадныхъ мундировъ и проч. и проч.

КРОМѢ ТОГО:

ОКРАСКА и ХИМИЧЕСКАЯ ЧИСТКА

всевозможныхъ гардеробныхъ вещей поротыхъ и не распоротыхъ.

По желанію доставка на домъ.

Исполненіе заказовъ въ особенныхъ случаяхъ въ наикратчайшій срокъ.

ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ РОЯЛЕЙ и ПІАНИНО

„Юлія Блютнера“,

поставщика Двора Его Императорскаго Величества.

РОЯЛИ **БЛЮТНЕРА** въ **900, 950, 1000, 1100** и **1250** руб., другихъ хорошихъ фабрикъ **550** и **700** руб.

ПІАНИНО **БЛЮТНЕРА** въ **600** руб., другихъ хорошихъ фабрикъ въ **375, 400, 425** и **475** руб.

Механическое піанино. Можно играть, какъ на обыкновенномъ піанино, а также посредствомъ верченія ручки отлично исполнять всевозможные пьесы и танцы.

Цѣна **550, 600, 700** и **800** руб. Ноты по **2** р. **25** к. и дороже. Списокъ пьесъ безплатно.

Механическій таперъ приставляется къ каждому роялю или піанино и даетъ возможность исполнять всевозможныя пьесы и танцы посредствомъ верченія ручки.

Цѣна **175** руб. Ноты по **2** руб. **25** к. и дороже

и всѣ другіе музыкальные инструменты въ большомъ выборѣ по умѣреннымъ цѣнамъ

Юлій Генрихъ Циммермахъ

С.-Петербургъ, Б. Морская № 34. — Москва, Кузнецкій М., д. Захарьина.

На Всероссійской выставкѣ въ Нижнемъ-Новгородѣ 1896 г. удостоенъ высшаго отличія Государственнаго герба

Г. ВЕЙСЪ:

С.-Петербургъ, Невскій пр., № 56.

Мужская, дамская и дѣтская обувь

изъ наилучшаго матеріала, новѣйшаго фасона, удобно сидящая,
всегда въ большомъ выборѣ.

ЗАКАЗЫ ИСПОЛНЯЮТСЯ СКОРО И АККУРАТНО.

Новый иллюстрированный прейсъ-курантъ безплатно.

Прошу остерегаться поддѣлокъ, каждый сапогъ долженъ быть снабженъ штемпелемъ моей фирмы:

Henry Weiss
St. Petersbourg
Nevsky 56.

Можно получать: въ **Одессѣ** у З. Безиковича и М. І. Кукурикина; въ **Ростовѣ н/Д.** у П. И. Ильина; въ **Харьковѣ** у И. Прикъ и С. Я. Токарева; въ **Кіевѣ** у Насл. А. И. Шабардина и П. А. Гемолаки; въ **Саратовѣ** у И. А. Ауэръ; въ **Ялтѣ** у М. И. Кушлю; въ **Екатеринославлѣ** у В. Г. Заморуева; въ **Елисаветградѣ** у М. Х. Ципина; въ **Черниговѣ** у А. Данюшевскаго.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 3—4, 1899 г.

Сложные вопросы (окончаніе). III—IV. (Поиски красоты. Основы художественной оцѣнки). **С. Дягилева.**

Искусство. **Кн. С. Волконскаго.**

Хроника. Сэръ Эдуардъ Бёрнъ Джонсъ. **Н. Минскаго.** — Гюставъ Моро́. **Проф. Р. Мутера.** — Обри Бёрдслей. **А. Н.** — Сирены и Сирины. Справка. **І. Ясинскаго.** — Выставки: 1) бельгійская, 2) ученическая. **С. Д.** — Двѣ книги о Владимірскомъ соборѣ. **Ф.** — Письмо изъ Мюнхена: Зимній сезонъ «Сецессіона». **Г.** — Свѣдѣнія. — Замѣтки.

Иллюстраціи. **К. Сомовъ.** Заставка.—**Д. Левицкій** (1735 – 1822). Портреты Е. И. Молчановой, Г. И. Алымовой, А. П. Левшиной, Е. И. Нелидовой, Ѳ. С. Ржевской и Н. М. Давыдовой. Находятся въ Большомъ Дворцѣ въ Петергофѣ — **В. Сѣровъ.** Портретъ кн. П. Трубецкого. — **Кн. П. Трубецкой.** Статуэтка. Бюстъ гр. Л. Н. Толстого. Извозчикъ подъ снѣгомъ. Статуэтка. Проэктъ памятника Данте. Мужской портретъ (бюстъ). — **П. Пювисъ де Шаваннъ** († 1898 г.). Рисунокъ. Священная роща (фрагментъ). Надежда. Блаженная страна.—**Гюставъ Моро́.** († 1898 г.). Источникъ (собств. П. Д. Боткина, въ Москвѣ). **О. Бёрдслей** († 1898 г.). Два рисунка. **Э. Бёрнъ-Джонсъ** († 1898 г.). Ликъ ужаса. — **Деревянное производство въ селѣ Абрамцевѣ.** Кресло по старинному образцу. **Русская деревянная скамья** съ откидной спинкой (въ Моск. Историч. музеѣ) **В. Васнецовъ.** Шкафъ. **Русская деревянная утварь XVIII в** (въ Моск. Историч. музеѣ). — **Птица Сиринъ** на крышкѣ ларя XVII в. (въ Моск. Историч. музеѣ). **Двѣ старинныя русскія вышивки** (изъ колл. г. Тарновскаго, въ Кіевѣ). **В. Полѣновъ.** Рисунокъ желѣзной оконной рѣшетки. **М. Врубель.** Рисунокъ для изразцовой печи. **Домъ Игумнова въ Москвѣ** (въ русскомъ стилѣ XVII в. по рис. архитект. Поздѣева). Общій видъ. Боковой фасадъ. Передняя. Входная лѣстница. Комната.

Приложенія. **Д. Левицкій** (1735—1822). Портретъ.
Д. Левицкій (1735 – 1822). Портретъ.
Е. Полѣнова († 1898 г.). Рисунки для вышивки.

Виньетки — работы **Ф. Валлотона, Э. Мунте** и **В. Васнецова.**

Рамка — работы **Н Давыдовой.**

Обложка — работы **К. Коровина.**

Фототипіи исполнены у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Автотипіи: 30 у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, и 1 у **Тильгмана** въ Гельсингфорсѣ. Цинкографіи у **Вильборга** и **Гоппе** въ СПБургѣ. Хромолитографіи у **И. Кадушина** въ СПБургѣ.

Шрифтъ отлитъ по стариннымъ матрицамъ въ словолитнѣ **Императорской Академіи Наукъ.**

Объявленія.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Редакція журнала «Міръ Искусства», желая содѣйствовать поднятію гравернаго искусства въ Россіи, рѣшила обратиться къ выдающимся русскимъ художникамъ съ просьбою поддержать её въ этомъ начинаніи.

На первый разъ редакція открываетъ подписку на оригинальный

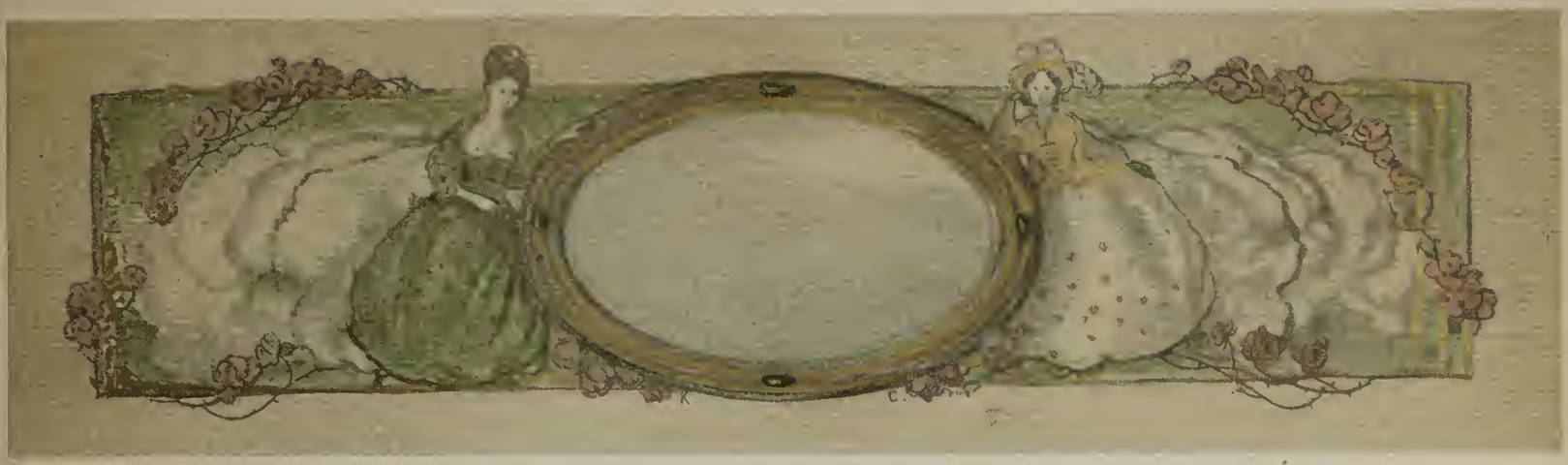
ОФОРТЪ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА В. СѢРОВА.

Офортъ, изготовляемый по спеціальному заказу редакціи, будетъ **отпечатанъ лишь въ 25 экземплярахъ, послѣ чего доска тотчасъ будетъ уничтожена.** Каждый экземпляръ будетъ нумерованъ и собственноручно подписанъ авторомъ. Размѣръ офорта опредѣляется приблизительно въ 30×40 сантиметровъ. Цѣна за экземпляръ назначена въ 15 руб.

Принимаются письменныя, а также и личныя заявленія о подпискѣ въ квартирѣ редактора (45, Литейная, С.-Петербургъ) по вторникамъ и пятницамъ отъ 4 до 6 ч. дня. При подпискѣ вносятся 10 руб., остальная же сумма при полученіи офорта.

Д. Г. Левицкій

Портретъ Н. С. Борщовой



Поиски Красоты

(Окончаніе).

Но гдѣ же искать её, эту красоту, этотъ краеугольный камень всякаго искусства, вездѣ разсыпанный, капризный образъ? И тутъ, какъ и въ другихъ вопросахъ, еслибъ мы захотѣли спросить, какъ до насъ разрѣшаема была эта загадка, мы увидали бы опять хаосъ противорѣчивыхъ опредѣленій, гдѣ наиболѣе жизненными намъ показались бы двѣ формулы, равныя по своей распространенности и по своему существенному значенію. Съ одной стороны мы увидали бы такъ долго лелѣянное исканіе красоты въ одной только природѣ, единственномъ воплощеніи всей суммы творчества, изъ которой надо было умѣть лишь черпать, черпать безъ конца. Эта любовь къ природѣ и жизни была доведена до какого-то языческаго обожанія. Природа есть единственная возможная гармонія, все разъясняющая, все исчерпывающая, единственная сѣятельница художественныхъ идей. „Я требую отъ художника", писалъ Зола, „не того, чтобы онъ мнѣ показывалъ нѣжныя видѣнія или ужасные кошмары, но чтобы онъ отдался духомъ и плотью, чтобы онъ широко захватилъ природу въ свою руку и вылѣпилъ её такою, какою онъ видѣлъ её. Я не допускаю ничего, что не есть жизнь, темпераментъ, реальность". И этому оптимистическому взгляду, этой вѣрѣ въ вокругъ насъ лежащую красоту противополагался взглядъ другой, искавшій её далеко отъ всѣми видимой и всѣми ощущаемой природы. Она должна быть тамъ, куда можетъ проникнуть лишь тонкій инстинктъ творца, она не можетъ присутствовать съ нами, потому что она есть тайна, потому что, воплощаясь, она теряетъ часть своей силы, потому что единственное несчастіе, единственная трагедія многихъ совершенствъ состоитъ лишь въ томъ, что они конкретно существуютъ. Эдгаръ Поэ на заголовкѣ своей книги надписалъ: „я посвящаю эту книгу тѣмъ, которые довѣрились мечтамъ, какъ единственной реальности". Бодлеръ же сдѣлалъ такое опредѣленіе: „основаніе поэзіи заключается въ стремленіи человѣка къ высшей красотѣ, и проявленіемъ этого начала служитъ энтузіазмъ, совершенно независимый отъ страсти, этого опьяненія

сердца, и отъ правды, этого кормила разума, ибо всякая страсть естественна, слишкомъ естественна, чтобъ не ввести оттѣнка рѣжущаго, диссонирующаго, въ жилище чистой красоты, оттѣнка слишкомъ фамильярнаго и шумливаго, чтобы не оскорбить чистыхъ Стремленій, изящныхъ Меланхолій и благородныхъ Разочарованій, витающихъ въ чудесной обители поэзіи".

Мнѣ одинаково близки и одинаково чужды объ эти совершенно эквивалентныя формулы. Онѣ мнѣ близки потому, что, вовсе не замѣчая ихъ взаимно уничтожающаго противорѣчія, я не могу не видѣть въ нихъ обѣихъ равнозначущихъ началъ красоты. Мнѣ одинаково чужды онѣ, потому что ни одна изъ нихъ далеко не исчерпываетъ всей ширины вопроса, и главное потому, что оба выставленныя начала красоты служатъ, какъ я думаю, лишь средствомъ для ея проявленія, а не внѣшней причиной, рождающей её. Намъ стóитъ только нѣсколько вникнуть въ происхожденіе и выводы этихъ взглядовъ, чтобы увидать, какъ мы съ ними не солидарны и какъ они во многомъ опровергаютъ сами себя. Надо прочесть Рёскина, чтобы понять всю прелесть опьяненія природой, чтобы радоваться его дѣтскому восторгу. „Сущность искусства", говоритъ онъ, „это просто любовь, восхищеніе наивное, страстное, удовлетворенное тѣмъ, что видитъ глазъ, и не старающееся ничего углублять и ничего прикрашивать". „Природа есть высшій типъ и вѣчная модель. Въ ней одной надо искать красоту, а не въ мечтѣ, наполненной воображеніемъ, или въ идеалѣ, навязываемомъ традиціей". Эти опредѣленія прелестны по внутренней теплотѣ, по какой-то сообщающейся намъ простотѣ и искренности любви Рёскина къ природѣ. Но надо разсмотрѣть, что такое „природа" по

Д. Левицкій. 1735—1822. Портретъ Е. Молчановой.

понятію Рёскина, ибо въ этомъ вопросѣ онъ коренным образомъ расходится со всѣми реалистами, которые такъ же, какъ и онъ, исходили изъ природы и преклонялись передъ ней. Для этихъ послѣднихъ природа есть все, что мы видимъ, все, что составляетъ нашу жизнь и насъ окружаетъ. Мясные ряды съ кровавымъ мясомъ, скотный дворъ, вспаханныя поля, старыя морщинистыя лица — все можетъ быть объектомъ искусства, все это есть одинаково природа. Рёскинъ совсѣмъ иначе понимаетъ природу и сжуживаетъ её въ чрезвычайно тѣсныя рамки. Онъ съ раздраженіемъ говоритъ: „надо же обличить софизмъ этой школы (реалистовъ), которая, опираясь на вѣрный принципъ, что природа далеко превосходитъ человѣческое воображеніе, дошла путемъ страннаго смѣшенія словъ до заключенія, что все, что произведено людьми, какъ фабрики, тротуары, локомотивы—все называется природой и потому достойно нашего восхищенія“. И дальше, „красота заключается въ природѣ истинной, нетронутой. И если намъ теперь трудно найти такую природу, то все же призовемъ себя не къ вымыслу, а къ реальности, но къ реальности прошедшей, къ воспоминанію счастливаго времени, когда человѣкъ сильный, чистый, довѣрчивый проходилъ между дивными видами природы, которую онъ еще не успѣлъ ни уничтожить, ни обезчестить“. Какая милая, но мало понятная фраза, въ чемъ же въ сущности состоитъ изображеніе Рёскинской природы, къ буквальной передачѣ которой должно стремиться? Въ томъ, чтобы удаленіемъ отъ видимой природы дойти до идеальныхъ представленій бывшаго

Д. Левицкій. 1735—1822. Портретъ Г. И. Алымовой.

въ незапамятныя времена пейзажа и человѣка. Нужно изображать людей, какими они *были*, вѣдь это — идеализація понятій, достойная самаго строгаго идеалиста, искавшаго образцовъ вдали отъ дѣйствительности. Рёскинъ дальше доходитъ прямо до вызывающаго улыбку рецепта, говоря, что изъ всей видимой природы можно еще цѣликомъ брать только долины, которыя пощажены цивилизаціей, и море, къ которому она не можетъ прикоснуться. Мнѣ кажется, что настоящіе реалисты, изображающіе парижскіе бульвары и конно-желѣзные вагоны, поступаютъ гораздо логичнѣе. Они, правда, впадаютъ въ большую односторонность, но за то ихъ вѣра составляетъ ихъ силу. Зола прямо заявляетъ: „Я не люблю ни египтянъ, ни грековъ, ни художниковъ-аскетовъ (готику), такъ какъ я допускаю въ искусствѣ только жизнь и своеобразность. Если произведеніе искусства не состоитъ изъ крови и изъ нервовъ, если оно не составляетъ полнаго пронизывающаго выраженія живого существа, я отказываюсь его принять, будь то сама Венера Милосская". Для нашего слуха теперь такая фраза звучитъ такъ же, какъ ударъ кулакомъ по клавишамъ рояля, но за то это смѣлый и правильно вытекающій изъ всей системы абсурдъ.

Д. Левицкій. 1735—1822. Портретъ А. П. Левшиной.

Изъ того-же пантеистическаго отношенія къ природѣ Рёскинъ логично выводитъ одну пагубную мысль, и ему всецѣло надо вмѣнить въ вину, что онъ далъ возможность воспользоваться ею художникамъ-послѣдователямъ его.

Такъ какъ природа абсолютно прекрасна, такъ какъ всюду въ природѣ богъ, то

Д. Г. Левицкій.

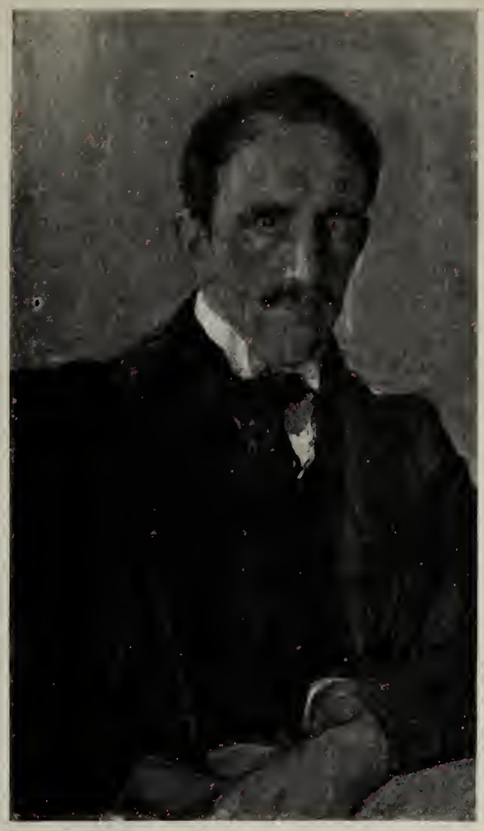
Портретъ Е. И. Нелидовой.

она вездѣ и во всемъ одинаково цѣнна, а потому въ ней нѣтъ ничего ни болѣе, ни менѣе важнаго—все одинаково божественно. Художникъ долженъ подходить къ ней съ сердечной простотой и брать все цѣликомъ, „ничего не отбрасывая, ничего не презирая и ничего не выбирая“. Рёскинъ считаетъ, что выборъ — дерзость, а идеализація — святотатство: „какая неслыханная, парадоксальная претензія узкаго ума, который, будучи не въ состояніи проникнуть въ красоту, разсѣянную въ природѣ, принимается создавать ее своимъ мерзкимъ воображеніемъ. Воображенію нечего создавать: его роль проникать въ истину, соединять истину, возстановлять истину“.

Д. Левицкій. 1735—1822. Портретъ Ѳ. С. Ржевск и кн. Н. М. Давыдовой.

Мнѣ эта теорія кажется не только непонятной, но и вредной въ смыслѣ проповѣди ея художникамъ. Главная черта таланта и творца заключается, какъ я думаю, именно, въ способности отличать самое существенное въ объектѣ и оставлять все прочее какъ незначительное. Можно объяснить теорію Рёскина тѣмъ озлобленіемъ, которое онъ долженъ былъ питать къ модным въ его время классическо - винкельмановскимъ идеямъ, требовавшимъ отъ произведеній искусства выдѣленія только родового, важнаго, идеальнаго въ природѣ и исторіи. Эти смѣшныя теоріи, породившія портреты безчисленныхъ красавицъ совершенно одного типа, ничего не имѣвшихъ общаго съ оригиналами, но выражавшихъ „идеальный“ типъ красоты, понятно, должны были вызвать протестъ, но какъ же изъ этого можно вывести положеніе, что для художника въ природѣ все одинаково важно? Мы тре-

. А. Сѣровъ.
Портретъ кн.
І. Трубецкаго.



буемъ отъ искусства выдѣленія характерна-
го, видового, индиви дуальнаго, конечно, не
съ точки зрѣнія поло жительныхъ, объек-
тивныхъ тезисовъ и застывшихъ на своей
„абсолютной правилъ ности“ теорій, но съ
точки зрѣнія данной личности творца.
Именно въ этомъ отраженіи идей и явле-
ній на натуру худож ника для насъ со-
стоитъ интересъ ху дожественнаго произ-
веденія. Къ какому же положенію сводитъ
взгляду Рёскина роль индивидуальности,
какъ не къ полной под чинности и массив-
ному воспріятію всѣхъ безъ различія внѣш-
нихъ впечатлѣній? Мнѣ кажется, впрочемъ, что
эта высокопарная тео рія касается, главнымъ
образомъ, внѣшней стороны произведеній,
а не ихъ сущности, потому что иначе ни-
какъ нельзя связать на чальный взглядъ писа-
теля на идеализацію современной природы
съ требованіемъ болѣе чѣмъ реалистическаго
воспріятія ея. Къ тому же, далѣе онъ прихо-
дитъ къ слѣдующему необходимому выводу:
„природа должна быть воспроизводима съ
кропотливостью. Васъ интересуютъ самыя
мелкія детали тѣхъ, кого вы любите, самая
тонкая особенность ихъ черть. Такъ же надо передавать и природу“.

Такой формулой Рёскинъ низводитъ технику художника до ремесла добросовѣстнаго ретушёра. Онъ хочетъ оцѣнивать внѣшность произведеній по степени усидчивости работника, а не по качеству художественности творца. Онъ низводитъ искусство до какихъ-то микроскопическихъ изслѣдованій и этимъ совершенно уничтожаетъ одну изъ главныхъ прелестей его, — прелесть симплификаціи, упрощенія, когда творецъ, предавшись свободѣ своего творчества, помощью своего художественнаго инстинкта и именно путемъ чисто рёскинской наблюдательности подмѣчаетъ все главное, все существенное въ предметѣ и упрощеннымъ, дѣтски-свѣтлымъ языкомъ, двумя штрихами передаетъ его намъ. Въ томъ и состоитъ вся прелесть Рембрандта, Тёрнера, Коро, Уистлера и современныхъ французскихъ рисовальщиковъ, что они даютъ перевѣсъ однимъ линіямъ надъ другими, что они то усиливаютъ, то смягчаютъ интенсивность свѣта, нисколько не скрывая этого и передавая намъ своимъ эстетическимъ пониманіемъ вещей только характерное, только важное. По этому поводу я долженъ оговорить, что мнѣ такъ же не понятна выставленная Рёскинымъ техника, какъ и техника современныхъ импрессіонистовъ. Я не выношу той замученности письма, отъ которой раньше всего пахнетъ трудомъ и аккуратностью, такъ же какъ и дикой мазни, подъ которой просвѣчиваетъ фокусъ и небрежность. Про достоинства одной говорятъ, что её можно разсматривать въ лупу, а какъ качество второй выставляютъ фокусное превращеніе кляксъ въ предметы при извѣстномъ удаленіи. Техника должна прежде всего быть незамѣтной, какъ будто ея совсѣмъ нѣтъ. Одна изъ прелестей піаниста состоитъ въ

Князь П. Трубецкой. Статуэтка.

томъ, чтобы никѣмъ не были замѣчены побѣждаемыя имъ виртуозныя трудности. Одной изъ цѣлей художника должно быть стушеваніе техники предъ эстетическимъ значеніемъ вещей.

Чтобы покончить съ этимъ вопросомъ, мнѣ хочется еще указать на одинъ крайне любопытный фактъ. Любовь и возвеличеніе природы Рёскинымъ, этимъ крупнымъ эстетомъ, желавшимъ построить всю философію и весь общественный строй на принципѣ красоты, привели его къ одинаковымъ выводамъ съ Чернышевскимъ, съ этимъ отрицателемъ самостоятельнаго значенія искусства, всегда мечтавшимъ о низведеніи его до одного изъ рычаговъ общественной машины. Поклоненіе предъ природой у одного и предъ дѣйствительностью у другого приводятъ обоихъ, какъ это ни странно, къ совершенно сходнымъ заключеніямъ. Высказавъ, что прекрасное есть жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, Чернышевскій такъ же, какъ и Рёскинъ, находитъ, что фантазія можетъ только комбинировать впечатлѣнія, полученныя человѣкомъ изъ природы, и поэтомъ даетъ чисто Рёскинское опредѣленіе: „въ природѣ очень много такихъ мѣстоположеній, такихъ зрѣлищъ, которыми можно только восхищаться, и въ которыхъ нечего осудить. Кому изъ видѣвшихъ порядочный лѣсъ приходило въ голову, что въ этомъ лѣсу надобно что нибудь *измѣнить*, что нибудь *дололнить для полноты эстетическаго наслажденія* имъ?“

Оба мыслителя въ любви, одинъ къ природѣ, другой къ жизни, приходятъ къ вопросу: что же выше — дѣйствительность или искусство? — и тутъ опять странно сходятся другъ съ другомъ. Чернышевскій говоритъ: „всякій чувствуетъ, что *красота дѣйствительной жизни выше красоты созданій творческой фантазіи*... Лучше дѣйствительной розы воображеніе, не можетъ ничего представить, а исполненіе всегда ниже воображаемаго идеала.“ Рёскинъ же восклицаетъ: „Всякое здоровое искусство есть выраженіе *наслажденія, полученнаго отъ реальной вещи, которая выше, чѣмъ искусство.* Вы можете подумать, что птичье гнѣздо, нарисованное Гёнтомъ, есть нѣчто болѣе прекрасное, чѣмъ настоящее гнѣздо. Правда, что за одно мы платимъ большія деньги, а на другое мы еле смотримъ. Но для насъ лучше, чтобы погибли всѣ картины міра, чѣмъ еслибы птицы перестали вить гнѣзда“. И, наконецъ, одинъ говоритъ, что „въ Петербургѣ нѣтъ ни одной статуи, которая по красотѣ очертаній лица не была бы гораздо ниже безчисленнаго множества живыхъ людей“. А другой поддакиваетъ: „Никакая статуя греческой богини не была никогда на половину такъ красива, какъ молодая англичанка хорошаго рода“. И такихъ сходныхъ опредѣленій можно было бы привести много.

Конечно, это было случайное перепутье, на которомъ сошлись эти два разныхъ человѣка. Для одного жизнь не достигла еще своего идеальнаго проявленія, для другого уже утеряла свою идеальную форму.

Д. Г. Левицкій

Портреты кн. Е. И. Ховланской

и Е. И. Хрущовой

Рёскинъ ненавидѣлъ нами передѣланную природу, совершенно отрицалъ современную культуру, и въ этомъ отношеніи во многомъ предупредилъ и сошелся также и со Львомъ Толстымъ. Оба они, хотя и съ разныхъ точекъ зрѣнія, возстали противъ уродства и ненормальности нашего строя. И сходство съ Чернышевскимъ и Толстымъ, этими двумя соціальными реформаторами, желавшими привить искусству добродѣтельно-утилитарный характеръ, вселяетъ странное недовѣріе къ свободной эстетикѣ Рёскина и показываетъ, какъ со своимъ обоготвореніемъ и идеализаціей природы онъ былъ, въ сущности, бли-

нязь
. Трубецкой.
юстъ гр. Л. Н.
олстого.

зокъ къ отрицанію искусства, и какъ онъ чутъ невольно не подалъ руки тѣмъ, которые хотѣли уничтожить всякое независимое творчество и разрушить всякую эстетику.

Теперь, мнѣ кажется, пора разобраться и въ томъ теченіи мысли, которое, параллельно съ теоріею поклоненія природѣ, развилось самостоятельно въ значительное и объединенное цѣлое. Пора стряхнуть съ себя отвѣтственность за чужіе грѣхи и объявить свою несолидарность также и съ ненавистниками природы, жизни и правды, какъ и съ рабами этихъ трехъ прожужжавшихъ понятій.

Они совершенно законно явились, эти поклонники капризнаго и тонкаго искусства, они логично выросли на почвѣ невыносимаго болѣе для нихъ критерія античной кра-

соты, когда во всѣхъ оцѣнкахъ шли отъ Иліады и отъ неизмѣнныхъ дорическихъ колоннъ. Вскорѣ они столкнулись съ реализмомъ, возникшимъ почти одновременно съ ними, и, можетъ быть, отъ этого соприкосновенія еще болѣе объединились и рѣзче высказались. Мы встрѣтились съ ихъ расцвѣтомъ, съ ихъ преувеличеннымъ значеніемъ, мы пережили ихъ славу въ то же почти время, когда на нашихъ глазахъ разыгралась многозначущая драма съ величіемъ и развѣнчиваніемъ Зола. Какъ близко еще то время, когда Бодлеръ считался безаппеляціоннымъ божествомъ, когда мы бѣгали смотрѣть на Верлена въ грязномъ кабачкѣ на берегу Сены, когда чего-то ждали отъ экстравагантныхъ журналовъ въ родѣ „Plume“ или „Mercure de France“, когда отъ стараго неспоснаго Зола перелетали къ завернутому въ черный плащъ Пеладану. Я очень далекъ отъ мысли отрицать прелесть этого интереснаго и выдающагося явленія, такъ же какъ не могу безъ самаго глубокаго уваженія думать о Рёскинѣ и его природѣ. Мнѣ хочется сказать лишь, что я не могу полагать душу ни въ одну изъ этихъ разновидностей единой, нераздѣльной идеи.

Жизнь, природа, всѣ эти видимыя проявленія были оставлены для наслажденія рутинёровъ и буржуа, а жаждущіе художественной истины помчались за новыми открытіями. Гюисмансъ, одинъ изъ позднихъ послѣдователей этого ученія, очень точно формулировалъ свое отношеніе къ природѣ: „природа отжила свое время, она окончательно утомила терпѣніе людей однообразіемъ пейзажей и небесъ. Какая плоская замкнутость спеціалиста сказывается въ созерцаніи природы, какая мелочность лавочника, торгующаго только однимъ товаромъ, какой монотонный магазинъ луговъ и деревьевъ, какая мѣщанская контора горъ и морей! Насталъ моментъ замѣнить, насколько возможно, природу искусствомъ“.

Весь центръ тяжести перенесенъ былъ на чувство, лучше сказать на чувствительность, и въ ея утонченіи, въ ея безпредѣльной отзывчивости, неосторожно подчасъ доведенной до извращенности, былъ положенъ весь смыслъ истиннаго искусства. Уже Бодлеръ, пришедшій къ пониманію разныхъ чувственныхъ ухищреній, ввелъ много тонко-вкусовыхъ ощущеній. Вспомните, какъ онъ увлекался гаммой ароматовъ, предпочитая простому запаху розы и фіалки фиміамъ, амбру, мускусъ и проницающій за-

Князь П. Трубецкой. Извощикъ по снѣгомъ. (Скульптура).

пахъ экзотическихъ цвѣтовъ. Онъ прямо говорилъ, что его душа витаетъ въ ароматахъ такъ же, какъ душа другихъ витаетъ въ музыкѣ. Какъ любилъ онъ причудливую элегантность туалетовъ, сколько разъ онъ воспѣвалъ великолѣпными стихами нѣжную грацію кошекъ, этихъ модныхъ въ его кружкѣ животныхъ, которыя совмѣщали въ себѣ гибкую ласку съ чѣмъ-то страшнымъ и таинственнымъ. Словомъ, уже онъ допускалъ всякое наслажденіе, которое опьяняло и уносило вдаль отъ окружающей дѣйствительности, какими бы средствами оно ни достигалось, мистическимъ ли экстазомъ, или просто одурманиваніемъ наркотическими веществами. Да и вообще надо припомнить то серьезное увлеченіе и тотъ успѣхъ, которымъ пользовались еще такъ недавно опьяняющія вещества, гашишъ и опіумъ, про которыя говорили: „если вы отвѣдаете плода сего, то будете какъ боги“.

Понятно, что у людей съ такимъ исключительнымъ и односторонним развитіемъ способностей вся эстетика сложилась на свой особый ладъ и привела къ очень оригинальнымъ заключеніямъ. Теофиль Готье говоритъ, что одной изъ особенностей поэта должно быть чувство искусственнаго, вычурнаго, граничащаго съ галлюцинаціями, „которое выражаетъ тайныя желанія недостижимой новизны“.

Все сводилось у этихъ людей къ страстному бѣгству въ au delà, къ разрѣшенію тѣхъ загадокъ, которыя не могли быть поняты и, конечно, не могли быть объяснены грубыми вѣрованіями школы Зола. Все заключалось въ игрѣ воображенія, въ инстинктивномъ ощущеніи вещей. „Воображеніе“, говоритъ бодлеръ, „не есть фантазія; оно не можетъ также быть названо чувственностью. Воображеніе есть способность какъ бы божественная, которая проникаетъ прежде всего и внѣ всякихъ философскихъ методовъ въ самыя интимныя и тайныя отношенія вещей, въ соотвѣтствія и аналогіи“.

Князь П. Трубецкой. Статуэтка.

Всякая человѣческая дѣятельность, связанная съ міромъ и людьми, была презираема поклонниками этого ученія. Они отрицательно относились къ богатству какъ таковому, но и съ отвращеніемъ смотрѣли на бѣдность. Эдгаръ Поэ сказалъ, что онъ никогда не помѣститъ героя своей поэмы въ бѣдную обстановку, такъ какъ бѣдность тривіальна и противорѣчитъ идеѣ красоты. Въ отрицаніи дѣйствительности они были смѣлѣе Рёскина и заявили, что если сравнить человѣка современнаго, цивилизованнаго съ человѣкомъ дикимъ, то перевѣсъ останется, конечно, за послѣднимъ. Дикарь по необходимости энциклопедистъ, тогда какъ цивилизованный человѣкъ запирается въ узкія рамки своей спеціальности. Человѣкъ докультурный — почитаемый супругъ, храбрый воинъ, поэтъ въ меланхолическіе часы, когда заходящее солнце призываетъ

его воспѣть прошлое и предковъ. Онъ жрецъ, онъ докторъ, онъ колдунъ. Можемъ ли мы сравнить наши лѣнивые глаза и оглушенный слухъ съ ихъ глазомъ, проницавшимъ мглу, съ ихъ ухомъ, слышавшимъ какъ растутъ травы.

Князь П. Трубецкой Проектъ памятника Данте.

Такъ развивались эти мечтатели, такіе же узкіе въ своей боязни природы, какъ реалисты въ своей любви къ ней. Они дошли до крайняго положенія, что самое прикосновеніе природы къ искусству уже уничтожаетъ послѣднее. „Бѣгите отъ холоднаго, леденящаго прикосновенія природы", говорили они, „одна близость ея налагаетъ отпечатокъ пошлости". Они говорили, что „опьяненіе—это единственное свободное состояніе души". Въ женщинахъ они любили лишь намазанныя щеки и губы и писали „объ упадкѣ лжи".

Мы счастливы, что можемъ теперь спокойно судить ихъ обоихъ и, вставъ на высокую гору, окинуть взоромъ эти прекрасные, но конечные горизонты. Съ одного края увидимъ мы сильную фалангу реалистовъ, несущихъ свои полотна на солнце, идущихъ въ самое брюхо своего Парижа, и находящихъ красоту въ уродствѣ жизни, вмѣстѣ съ великимъ учителемъ ихъ Рембрандтомъ. Но тутъ же подмѣтимъ мы и немощь ихъ въ слѣпомъ отрицаніи великихъ эпохъ, возвышавшихся надъ жизнью, какъ аскетизмъ готики или пластика Греціи. Мы увидимъ добраго Зола, который рѣшается упрекать нѣжнаго, задумчиваго Коро въ нежизненности и совѣтуетъ геніальному мастеру замѣнить его лѣсныхъ нимфъ краснощекими крестьянками.

Обернувшись къ другому краю, мы увидимъ блѣдныя лица измученныхъ мечтателей, начавшихъ съ прелестнаго бодлера и кончившихъ парижскими крокморами. Этому искусству тѣней мнѣ хочется сказать, что главная и самая роковая ошибка его была въ томъ, что на миражъ, на самую безумную фантазію мы должны смотрѣть какъ на нѣчто реальное, разъ мы рѣшились изображать ихъ. Мы можемъ лишь тогда выразить, воплотить наши надземные образы, когда мы смотримъ на нихъ, какъ на конкретно существующій фактъ. Фантазію надо одѣть въ тѣло, и только тогда она будетъ видима и понятна для другихъ, а иначе она

Князь П. Трубецкой. Мужской портретъ (бюстъ).

останется невыраженной, не выльется въ великомъ процессѣ творчества. Никто не смѣетъ оскорблять той тайны, которая кроется въ отношеніи творца къ его мечтѣ, но онъ долженъ насъ ввести въ свое царство, показать ясно, реальнo тѣ образы, которые безъ него закрыты для насъ. Неужели можно думать, что Данте не ощущалъ того необъятнаго міра духовъ, который онъ далъ намъ какъ чисто реальное представленіе и въ который не только самъ вѣрилъ, но и заставилъ вѣрить насъ, какъ въ нѣчто несомнѣнное и видимое.

И лучше всѣхъ въ наше время эту мысль понялъ все-таки Рёскинъ, который уже былъ на пути къ сліянію двухъ враждующихъ началъ. Главнымъ несчастіемъ его было, что онъ не могъ болѣе объективно отнестись къ природѣ, окинуть ее болѣе безпристрастнымъ окомъ и замѣтить, что она есть лишь одинъ изъ объектовъ, и что причиной всего міра творчества, единственнымъ связующимъ звеномъ всѣхъ распрей искусства является царь всего, единственная творческая сила — *человѣческая личность*, единое свѣтило, озаряющее всѣ горизонты и примиряющее всѣ разгоряченные споры этихъ разъединенныхъ фабрикаторовъ художественныхъ религій.

Основы художественной оцѣнки

Высшее проявленіе личности внѣ всякой зависимости отъ того, въ какую форму оно выльется, есть красота въ области человѣческаго творчества. Творецъ есть всеобъемлющее начало безчисленныхъ переживаемыхъ нами художественныхъ моментовъ, зачѣмъ же внѣ его искать объясненій основъ всякаго творчества? Не все ли намъ равно, въ чемъ черпаетъ творецъ мотивъ для своего проявленія, въ какой внѣшней формѣ выкажется его мысль? Если онъ сочетается съ природой, пусть онъ безстрашно порабощаетъ её и выхватываетъ изъ нея все, что помогаетъ ему выразить себя. Какъ будто мы можемъ не признавать увлеченія природой? Мы сочувствуемъ ему вполнѣ, но существенна тутъ для насъ не природа, а личность въ ея властномъ увлеченіи. Поскольку мы находимъ эту личность въ ея любовномъ отношеніи къ природѣ, постольку мы признаемъ самое произведеніе. И человѣкъ, поклоняющійся природѣ, долженъ лучше всего понять насъ, такъ какъ если вся красота міра есть проявленіе божественной воли, то не интенсивнѣе ли всего сосредоточивается она въ натурѣ человѣка, который есть высшая эмблема божественнаго духа.

Не то же ли должно сказать объ ищущихъ красоты вдали отъ міра и такъ же исключительно смотрящихъ на нее. Мы не можемъ съ ними согласиться. Мы не можемъ допустить, что счастье заключается въ опьяненіи, это счастье, которое можно „купить въ любой аптекѣ и носить въ карманѣ своего жилета“.

П. Пювисъ-де-Шаванн†. 1898 г. Рисунокъ.

Надо искать проявленія красоты, но не условій ея проявленія. А потому мы не можемъ принять формулы исканія красоты въ принципіальномъ удаленіи отъ дѣйствительности, также какъ мы не согласны, что произведеніе искусства есть кусокъ природы, видѣнной сквозь темпераментъ. *Красота въ искусствѣ есть темпераментъ, выраженный въ образахъ*, причемъ намъ совершенно безразлично, откуда почерпнуты эти образы, такъ какъ произведеніе искусства важно не само по себѣ, а лишь какъ выраженіе личности творца: исторія искусствъ не есть исторія произведеній искусствъ, но исторія проявленія человѣческаго генія въ художественныхъ образахъ. Намъ могутъ на это возразить, что моментами высшаго проявленія человѣческаго творчества были именно тѣ эпохи, въ которыя наиболѣе уничтожалось

П. Пювисъ-де-Шаваннъ. † 1898 г. Священная роща. (Фрагментъ).

значеніе отдѣльной личности и которыя были продуктомъ толпы смѣшанной и скрывшейся отъ насъ. Въ три самыя высокія эпохи проявленія творчества, до которыхъ доходило человѣчество, въ эпоху искусствъ Египта, Греціи и среднихъ вѣковъ, личность человѣка какъ-бы отходила вглубь и укрывалась за вдохновеннымъ трепетомъ толпы и тѣнью великихъ твореній. Но развѣ знаемъ мы, случайно или нарочно стерло суровое время имена этихъ поэтовъ со скрижалей созданныхъ ими величайшихъ сокровищъ земли? Развѣ понимаемъ мы, почему намъ не дано знать, кому должны мы возлагать лавровые вѣнки? А если это не случайное забвеніе, и если тѣ простые каменьщики, которые высѣкали готическіе соборы, въ необъятномъ экстазѣ своего служенія богу считали за великій грѣхъ тщеславное желаніе прославленія своей личности, проникнутой единственно величіемъ общей задачи? Не есть-ли это высшее проявленіе человѣческаго существа, не имѣющее равнаго себѣ, когда человѣкъ-творецъ забывалъ себя въ богѣ-создателѣ.

П. Пювисъ-де-Шаваннъ. † 1898 г. Надежда.

Да и кромѣ того, въ эпохи, такъ интенсивно охваченныя единствомъ міросозерцанія и конечной цѣли, въ эпохи, когда и вѣра, и значеніе жизни казались ясно-несложными и объединяли всю

П. Пювисъ-де-Шаваннъ. † 1898 г. Блаженная страна.

массу въ одномъ служеніи одному богу, тогда, конечно, не было и не могло быть той дифференціаціи человѣческой личности, къ которой мы приходимъ теперь съ нашимъ мучительнымъ эклектизмомъ. Въ такія эпохи для насъ не важно расчлененіе на отдѣльныя физическія единицы, всѣ одинаково отражающія одну общую идею: намъ сама эпоха представляется цѣльнымъ индивидомъ, внѣ распаденія ея на составляющіе её элементы. Для насъ необходимо выраженіе человѣческаго духа, какъ бы онъ ни проявилъ себя, въ коллективной или единичной личности. Да, наконецъ, и въ такія эпохи отдѣльныя міровоззрѣнія, отдѣльныя силы преодолѣвали всю тяжесть времени и доходили до насъ, давая намъ возможность прославлять Фидія, переживать Софокла и улыбаться съ Гораціемъ.

Въ одномъ, не зависящемъ ни отъ какихъ объективныхъ условій, развитіи художественной личности я вижу поступательное движеніе всей исторіи искусствъ, и съ этой точки зрѣнія всѣ эпохи послѣдней имѣютъ одинаковую равноцѣнную важность и достоинство, а потому я никогда не соглашусь, что эпоха возрожденія выше, чѣмъ, скажемъ, 18-ый вѣкъ, какъ форма выраженія личности: оба они мнѣ кажутся совершенно одинаково способными къ ея проявленію какъ всякая форма и всякая эпоха. Здѣсь все сопзмѣряется лишь по степени проявленія человѣческаго духа, и потому я могу сравнивать Джотто съ Ватто, но не эпоху готики съ эпохой рококо. Одна изъ главныхъ заслугъ нашего времени, нашего поколѣнія, есть именно эта способность чувствовать личность подъ всѣми одеждами и во всѣ эпохи. Мы не только признали Вагнера, но и страстно полюбили его, однако это не мѣшаетъ намъ безконечно преклоняться предъ Донъ-Жуаномъ и обожать Орфея. И какая близорукость видѣть въ этомъ отсутствіе логики и отсюда признакъ разложенія. Въ этомъ ширина нашего пониманія и наше счастье. Конечно, мы не можемъ послѣдовать рецепту базарной книжонки г-на Нордау, который какъ примѣръ здоровой музыки ставитъ „Сельскую честь“, а за образцы здоровой литературы беретъ романъ Онэ. Мы можемъ его лишь поздравить съ такимъ рѣшеніемъ и закрыть на той-же страницѣ книгу. Но это непризнаніе нисколько не съуживаетъ нашего кругозора, потому что это не есть неспособность наша воспринять подобнаго рода перлы, а сознательное къ нимъ отвращеніе, такъ какъ, кромѣ ничтожности проявившейся личности, мы встрѣчаемъ здѣсь также отсутствіе того, что составляетъ второе и послѣднее требованіе наше при оцѣнкѣ художественныхъ произведеній — *соотвѣтствіе между нами и творцомъ.* Полное наслажденіе,

полное воспріятіе произведенія искусства, кромѣ созерцанія проявленія личности, заключается не въ забвеніи собственнаго „я“ въ сферѣ высшихъ ощущеній, не въ претвореніи моего существа, но, наоборотъ, въ нахожденіи личности моей въ личности художника, въ соотвѣтствіи, солидарности моей съ творцомъ, и если насъ радуетъ то неожиданное и неизвѣданно новое, что мы встрѣчаемъ въ произведеніи искусства, то мы обязаны этимъ именно способности нашей слиться съ этимъ новымъ, уже заложен-

Гюставъ Моро.
† 1898 г.
Источникъ

нымъ въ насъ, но проявившимся только благодаря божественному ясновидѣнію счастливаго творца.

„Таковъ всегда образъ воздѣйствія мыслителя, духовнаго героя“, говоритъ Карлейль. „Всѣ люди были недалеки отъ того, чтобы сказать то, что сказалъ онъ: всѣ желали сказать это. У всякаго пробуждается мыслъ какъ-бы отъ мучительнаго заколдованнаго сна и стремится къ его мысли и отвѣчаетъ ей: да, именно такъ“.

Конечно, соотвѣтствіе зрителя и творца есть условіе чисто субъективное, хотя между людьми вполнѣ солидарными оно и можетъ пріобрѣсти извѣстную объективность, такъ какъ не надо забывать, что идеи всегда и непрестанно летаютъ въ воздухѣ, и что если степень общности взглядовъ въ различныхъ поколѣніяхъ и мѣняется, все-же каждое поколѣніе думаетъ и одѣваетъ по-своему и въ этомъ смыслѣ солидарно. Поколѣніе нашихъ предшественниковъ было счастливѣе насъ, потому что оно было болѣе объединено, намъ же это труднѣе, такъ какъ у насъ нѣтъ готовыхъ прописей и формулъ. Хотя вопросы о степени развитія личности и соотвѣтствіи ея и будутъ вѣчно

О. Бёрдслей. † 1898 г. Рисунокъ.

О. Бердслей. † 1898 г. Рисунокъ.

мѣняться, но все-таки къ нимъ и только къ нимъ двумъ можетъ сводиться вся сущность критики. Задача критики мнѣ кажется далекой отъ педантичной классификаціи вещей по точнымъ, но совершенно такъ же измѣнчивымъ основаніямъ. Конечно, крайне важно выяснить, что̀ вліяло на колоритъ Рембрандта и что̀ привнесъ съ собою Расинъ въ исторію французской трагедіи. Съ научной точки зрѣнія необыкновенно интересно наблюдать подъ микроскопомъ образованіе лирической поэзіи изъ духовной проповѣди, но развѣ въ этомъ прямая задача критики? Ужели надо надѣвать большія профессорскія очки и запираться въ кабинетъ ученаго, чтобы судить о тонкой граціи и гармоничной

красотѣ прозрачнаго, какъ ручей, искусства. На немъ есть нѣжная пыль, какъ на крыльяхъ бабочки, которая исчезаетъ отъ всѣхъ этихъ методовъ и системъ. Развѣ не лучше понимали сущность критики тогда, когда творились величайшія произведенія искусства, въ благословенное время его блестящаго расцвѣта, когда еще и сама критика не выдѣлилась въ особое понятіе, когда являлись статуи Донателло и картины Леонардо? Тогда кто могъ, кто чувствовалъ въ себѣ достаточно силъ и кто проникнутъ былъ величіемъ новаго творенія, тотъ писалъ сонетъ, гдѣ неизвѣстный никому, въ порывѣ восторженнаго чувства, восхвалялъ творца въ поэтичныхъ образахъ, соотвѣтствовавшихъ его воображенію. Онъ приносилъ сонетъ и клалъ его къ ногамъ воспѣтаго произведенія и художники радовались и гордились количествомъ и красотой воспѣвающихъ ихъ сонетовъ. „На слѣдующій день, пишетъ Бенвенуто Челлини въ своихъ запискахъ, я открылъ Персея для обозрѣнія публики. Толпа тѣснилась у входа въ лоджію, которую я украсилъ драпировкой, и въ тѣ нѣсколько часовъ, пока статуя была открыта для обозрѣнія, къ ней прикрепили болѣе двадцати сонетовъ, прославлявшихъ её. Когда я снова закрылъ статую отъ постороннихъ взоровъ, не проходило дня, чтобы ученые профессора Пизанскихъ школъ и студентовъ не выставляли у лоджіи множество латинскихъ и греческихъ стихотвореній. Я воистину возгордился похвалою живописца Джакопо да Понтормо и отъ бронзино, его знаменитаго ученика“.

Развѣ не въ этомъ весь принципъ критики, развѣ можно лучше, красивѣе и художественнѣе отнестись къ художественному произведенію? Мнѣ кажется, что надо именно воспѣвать искусство, надо торжественно встрѣчать всякое новое проявленіе таланта, а гимны пѣть можно только отъ безграничной радости и необъясненнаго личнаго восторга. И отнодь не отрицая значенія и пользы такъ-называемой научной критики, я долженъ все же напомнить, что научное отношеніе къ искусству, желаніе сдѣлать изъ критики науку, никогда не разрѣшитъ вопроса объ относительной цѣнности таланта.

Э. Бёрнъ-Джонсъ. † 1898 г. Ликъ ужаса.

Какъ для астронома, наблюдающаго движеніе планетъ, не имѣетъ никакого значенія таинственная красота звѣздъ, такъ и художникъ для оцѣнки своихъ впечатлѣній никогда не осмѣлится производить вивисек-

цію искусства путемъ методовъ, украденныхъ у естественныхъ наукъ. И если, по словамъ Тэна, критика ничего не осуждаетъ, не прощаетъ и относится сочувственно ко всѣмъ формамъ искусства, то что-же она пришла дѣлать, какъ не разставлять томы художественныхъ произведеній по пыльнымъ полкамъ эпохъ, народностей и расъ. Брюнетьеръ можетъ математически точно показать намъ весь ростъ французскаго романа, но развѣ онъ этимъ хоть на каплю докажетъ, что романъ дѣйствительно есть произведеніе истиннаго искусства? „Если интересно“, говоритъ онъ, „сравнивать утконоса съ кенгуру, то совершенно тѣ же причины, вытекающія изъ желанія познавать, а потому и сравнивать, дѣлаютъ интересными или, скорѣе, необходимыми сравненія драмы Шекспира съ трагедіей Расина“. Это вѣрно, но причемъ же тутъ художественная оцѣнка?

Деревянное производство въ селѣ Абрамцевѣ. Кресло по старинному образцу

Мы можемъ совершенно научно построить всю эволюцію порнографической литературы, начиная съ „Liaisons dangereuses“ и кончая „Афродитой“ Люиса, но этимъ мы не отведемъ ей никакого относительнаго мѣста въ исторіи искусства и совершенно не коснемся ея художественнаго значенія. И это происходитъ не оттого, что критика не установила еще до сей поры болѣе или

Русская деревянная скамья съ откидной спинкой.

менѣе устойчиваго критерія, а потому, что какіе бы критеріи она ни установляла, они всѣ съ неумолимымъ теченіемъ годовъ превращаются въ сухія, истертыя формулы и будутъ лишены даже той неувядаемой прелести субъективной оцѣнки, въ которой кромѣ произведенія творца видна душа критика. Если субъективная критика ставитъ діагнозъ, то объективная — записываетъ болѣзнь въ разрядную книгу научной статистики, совершенно безразлично относясь къ констатируемому ею факту.

Итакъ, для всякаго воспринимающаго художественное произведеніе цѣнность и значеніе послѣдняго заключается въ наиболѣе яркомъ проявленіи личности творца и въ наиближайшемъ соотвѣтствіи ея съ личностью воспринимателя. Понятно, что въ произведеніи искусства часто можетъ встрѣчаться лишь одинъ изъ названныхъ элементовъ: личность созидающая, хотя и соотвѣтствуя воспринимателю, можетъ не найти своего высшаго проявленія, и, наоборотъ, личность, ненаходящаяся въ соотвѣтствіи, можетъ выразиться въ могущественномъ образѣ. И тотъ и другой видъ творчества нельзя не допускать, какъ выражающій хотя бы одну сторону проявленія красоты, и только произведенія анти-искусства, вродѣ приведенныхъ выше романовъ Онэ и „Сельской чести“ мы должны съ чистой совѣстью изгнать изъ области эстетики.

Этимъ общимъ положеніемъ объясняется все наше отношеніе къ искусству. Непосредственно изъ него, напримѣръ, вытекаетъ наша страсть къ „модернизаціи“, т. е. совершенно одинаковое отношеніе къ современности и исторіи. Кто упрекаетъ насъ въ слѣпомъ увлеченіи новизной и въ непризнаваніи исторіи, тотъ не имѣетъ объ насъ ни малѣйшаго понятія. Я говорю и повторяю, что мы воспитались на Джотто, на Шекспирѣ и на Бахѣ, это самые первые и самые великіе боги нашей художественной миѳологіи, но правда, что мы не побоялись поставить рядомъ съ ними Пювиса, Достоевскаго и Вагнера. И это соотношеніе совершенно логично построено на нашей основной точкѣ. Отрицая всякое понятіе авторитета, мы самостоятельно, съ собственными

В. Васнецовъ. Шкафъ

Русская деревянная утварь XVIII вѣка

требованіями подошли къ тѣмъ и другимъ. Мы окинули исторію взглядомъ современнаго, личнаго міросозерцанія и преклонились только предъ тѣмъ, что для насъ было цѣнно. Мы окунулись въ вѣка и подошли съ нашей мѣркой развитія и соотвѣтствія личности къ Шекспиру такъ же, какъ мы еще вчера прикладывали её къ Вагнеру и бёклину. Мы слишкомъ уважали искусство, чтобы въ немъ принять что либо на вѣру изъ боязни, что оно не выдержитъ нашего „безшабашнаго“ суда. Мы слишкомъ любили его, чтобы относиться къ чему либо съ точки зрѣнія авторитета или исторіи. Во всемъ нашемъ отношеніи къ искусству мы прежде всего требовали самостоятельности и свободы, и если мы себѣ оставляли свободу сужденій, то творцу мы давали полную свободу творчества. Мы отвергли всякій намекъ на несамостоятельность искусства, и поставили за исходный пунктъ самого человѣка, какъ единственно свободное существо. Всѣ возможныя рамки должны быть удалены. Природа, воображеніе, правда, содержаніе, форма, колоритность, національизмъ — на все должно смотрѣть лишь сквозь призму личности.

Національизмъ—вотъ еще больной вопросъ современнаго и особенно русскаго искусства. Многіе въ немъ полагаютъ все наше спасеніе и пытаются искусственно поддержать его въ насъ. Но что можетъ быть губительнѣе для творца, какъ желаніе *стать* національнымъ. Единственный возможный національизмъ — это безсознательный національизмъ крови. И это сокровище рѣдкое и цѣннѣйшее. Сама натура должна быть народной, должна невольно, даже быть можетъ противъ воли, вѣчно рефлектировать блескомъ коренной національности. Надо вынести въ себѣ народность, быть, такъ сказать, ея родовитымъ потомкомъ, съ древней, чистой кровью націи. Тогда это имѣетъ цѣну и цѣну неизмѣримую. Принципіальный же національизмъ — это маска и неуваженіе къ націи. Вся грубость нашего искусства въ частности происходитъ отъ этихъ ложныхъ поисковъ; какъ будто стоитъ только захотѣть, чтобы схватить и передать сущность русскаго духа. И вотъ являются такіе искатели и схватываютъ то, что ихъ поверхностному представленію кажется наиболѣе типичнымъ и что наиболѣе дискредитируетъ нашу народную особенность. Это роковая ошибка, и пока въ русскомъ національномъ искусствѣ не будутъ видѣть стройной грандіозной гармоніи, царственной

простоты и рѣдкой красоты красокъ, до тѣхъ поръ у насъ не будетъ настоящаго искусства. Взгляните же на нашу истинную гордость, новгородскую и ростовскую старину, — что можетъ быть благороднѣе и гармоничнѣе ея? Вспомните наше величіе— Глинку и Чайковскаго. Какъ тонка и изящна у нихъ и какъ гигантски выражена вся Россія, все чисто русское. Конечно, въ нашемъ искусствѣ не можетъ не быть суровости, татарщины, и если она вылилась у поэта потому, что онъ иначе мыслить не способенъ, потому что онъ напитанъ этимъ духомъ, какъ напримѣръ Суриковъ и Бородинъ, то ясно, что въ ихъ искренности и простодушной откровенности и кроется вся ихъ прелесть. Но наши ложные Берендеи, Степьки Разины нашего искусства — вотъ наши рапы, вотъ истинно нерусскіе люди.

Тутъ проснтся другой вопросъ: надо ли намъ охранять эту русскую кровь и какъ

оберегать её? Многіе говорятъ, что намъ не надо Запада, что онъ губитъ въ насъ именно эту сокровенную нѣжную сторону, что онъ слишкомъ вторгается въ нашу жизнь со своими сладкими, ароматными плодами. Это невѣрно, это глубоко невѣрно. Вы можете понять, кто вы, только тогда, когда увидите, каковы другіе. Необходимо всосать въ себя всю человѣческую культуру, хотя бы только для того, чтобъ изрыгнуть её потомъ. Настоящая русская натура слишкомъ эластична, чтобы сломиться подъ вліяніемъ Запада. Возьмите же опять примѣры, вспомните искусство Пушкина, Тургенева, Толстого и Чайковскаго,—и вы замѣтите, что лишь тонкое знаніе и любовь къ Европѣ помогли имъ выразить и наши избы, и нашихъ богатырей, и неподдѣльную меланхолію нашей пѣсни. И сдерживать себя, или настраивать свое вдохновеніе на національное бряцаніе — такое же досадное заблужденіе, какъ непремѣнно требовать, скажемъ, натуры или

правды. Мы можемъ требовать беззавѣтной искренности и правдивости отъ творца въ смыслѣ отношенія его къ своему произведенію, но это не значитъ, что мы должны искать искренности и правды какъ необходимаго условія самаго творенія. Натура художника такой сложный и хрупкій аппаратъ, что мы не смѣемъ требовать, чтобы онъ свѣтилъ тѣмъ свѣтомъ, какой кажется истиннымъ нашему грубому и несовершенному глазу. *Искусство и жизнь нераздѣльны* и рефлектируютъ одно другимъ. Если искренность творца заключается въ манерности, по нашему грозному человѣческому приговору, то пусть творецъ и выражается въ свойственной ему манерности, и не боится насмѣшекъ и безсильной злобы слѣпой толпы. Во всей исторіи міра остались имена тѣхъ, которые безстрашно боролись противъ принятыхъ въ ихъ время взглядовъ. Имена же спокойно шедшихъ съ временемъ мудро стерты со страницъ лѣтописи, какъ недостойныя человѣческой благодарности. Пусть высшія силы оградятъ творца отъ предвзятаго исканія истины наперекоръ его природѣ и жизни, той относительной истины, которой онъ не найдетъ и фикція которой загубитъ его тонкое дарованіе. Мы, конечно, не проповѣдники лжи, но мы и не рабы правды:

„Тьмы низкихъ истинъ намъ дороже
Насъ возвышающій обманъ“.

Мы прежде всего жаждущее красоты поколѣніе. И мы находимъ её всюду, и въ добрѣ и въ злѣ. У насъ нѣтъ формулы, по ясности граничащей съ слѣпотою и по активности съ топтаніемъ на мѣстѣ. Чтожъ дѣлать намъ, когда Рёскинъ, могучій эстетъ нашего времени, закончилъ всю свою эстетику словами: „лучшая часть всякаго произведенія всегда необъяснима. *Это хорошо, потому что хорошо* и изящно, развертываясь какъ травы земли и падая какъ роса неба“. И мы не должны искать общаго, для всѣхъ осязательнаго, опредѣленія красоты, потому что это будетъ кощунство. Мы должны каждый въ себѣ носить свою красоту, чтобы лишь потомъ соединиться въ общемъ гимнѣ ея безконечному всемогуществу. „Я ухожу одинъ“, говоритъ Ницше словами сверхчеловѣка Заратустры, „и вы также идите одни. Я этого хочу. Идите далеко отъ меня и спасайтесь отъ меня. Болѣе того, стыдитесь меня. Быть можетъ, я обманулъ васъ... Вы гово-

Старинная русская вышивка.

рите, что вѣрите въ Заратустру, но къ чему довѣріе? Вы не искали самихъ себя и потому нашли меня. Такъ дѣлаютъ всѣ вѣрующіе и потому ваша вѣра безплодна. Теперь я приказываю вамъ потерять меня и найти себя самихъ, и когда вы всѣ отречетесь отъ меня, только тогда я вновь приду къ вамъ".

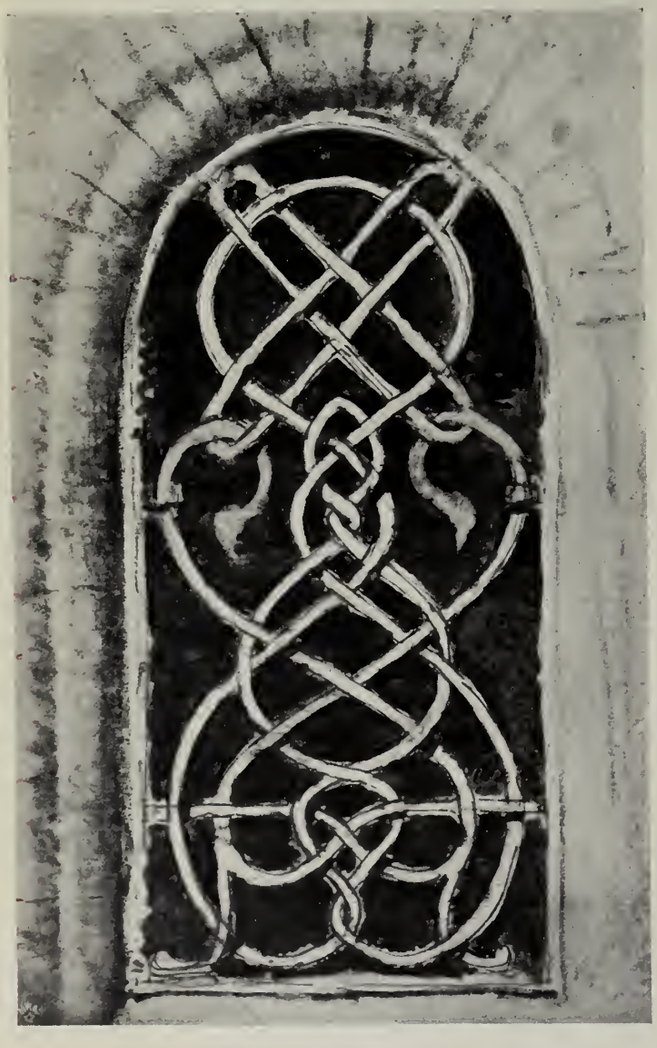
Старинная русская вышивка.

Мы должны быть свободны какъ боги, чтобы сдѣлаться достойными вкусить этого плода отъ древа жизни. Мы должны искать въ красотѣ великаго оправданія нашего человѣчества и въ личности—его высочайшаго проявленія. И тутъ, какъ и въ началѣ, я призываю образъ великаго мыслителя и говорю, что „нѣтъ заботы безпрерывнѣе и мучительнѣе для человѣка, какъ, оставшись свободнымъ, сыскать поскорѣе того, предъ кѣмъ преклонится", но мы хотимъ быть свободными, потому что въ этомъ ученіи свободы и есть вѣнецъ всеобъемлющаго искусства, хотя и знаемъ мы, что ничего нѣтъ тягостнѣе, какъ „согласится выносить свободу".

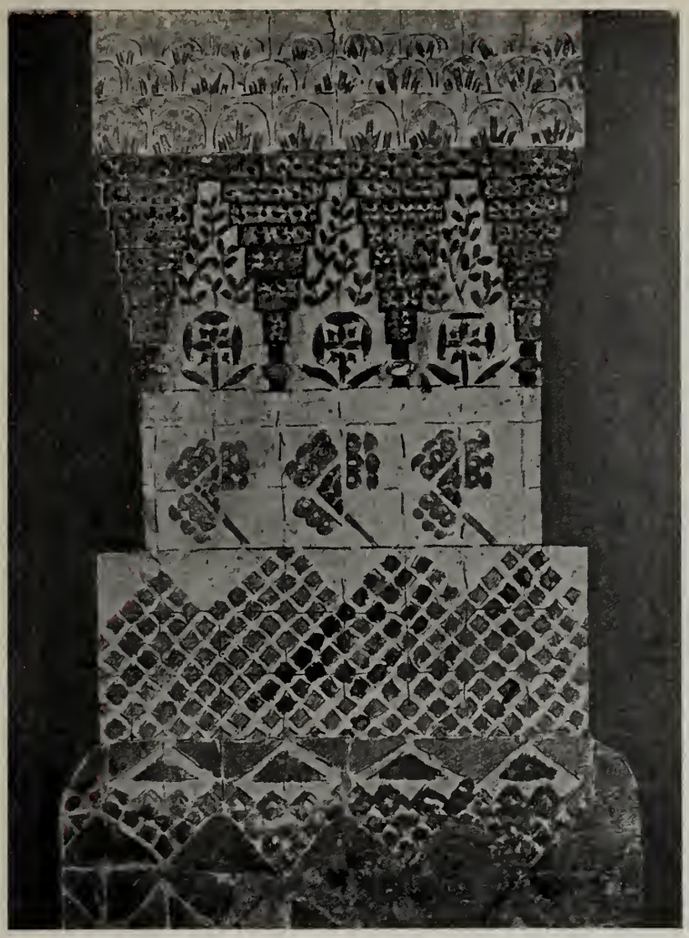
Сергѣй Дягилевъ.

ИСКУССТВО

При разсмотрѣніи всякаго предмета двоякаго рода признаки могутъ подлежать нашему вниманію: признаки, которыми данный предметъ отличается отъ однородныхъ съ нимъ, и признаки, которые у него общи съ другими болѣе или менѣе однородными предметами. Направленіе и, въ значительной степени, самый результатъ всякаго изслѣдованія, зависятъ отъ того, которой группѣ признаковъ мы удѣляемъ преимущественное вниманіе: если занимаемся признаками сходственными, то мы, естественно, сближаемъ предметъ нашего изслѣдованія все съ большимъ количествомъ однородныхъ, и мысль наша отъ даннаго частнаго предмета ведетъ насъ постепенно къ вопросамъ все болѣе и болѣе общаго характера; если обращаемъ вниманіе предпочтительно на несходственные признаки даннаго разбираемаго предмета, то мысль наша идетъ въ противоположномъ направленіи, отъ общаго къ частному, и приводитъ насъ наконецъ къ уясненію особенностей, которыми данный предметъ отличается даже отъ самаго ближайшаго однороднаго съ нимъ. Второй пріемъ, конечно, наиболѣе удобенъ, такъ какъ ближе подводитъ насъ къ предмету изученія, наиболѣе пріятенъ, такъ какъ даетъ возможность, не теряя времени, безъ подготовительной работы, приступить къ занимающему насъ вопросу, и во многихъ областяхъ изслѣдованія этотъ второй пріемъ оказывается и достаточнымъ; предполагая въ слушателѣ, или читателѣ, извѣстный запасъ общихъ знаній, авторъ на этомъ фундаментѣ неоспоримыхъ положеній, или по крайней мѣрѣ признанныхъ за таковыя положеній, относительно пониманія которыхъ уже не приходится уславливаться, свободно приступаетъ къ построенію своей аргументаціи.



В. Полѣновъ. Рисунокъ желѣзной оконной рѣшетки.



М. Врубель. Рисунокъ для изразцовой печи.

Однако, искусство нельзя отнести къ числу тѣхъ областей, при изслѣдованіи которыхъ второй изъ указанныхъ нами пріемовъ можетъ оказаться успѣшнымъ.

Въ искусствѣ, или собственно не въ самомъ искусствѣ, а въ теоріи искусства, въ наукѣ объ искусствѣ, столько неустойчиваго, а что считается установленнымъ, такъ еще спорно, такъ много находится въ зависимости отъ субъективныхъ впечатлѣній, что почти невозможно приступить къ какому бы то ни было частному вопросу въ области искусства безъ предварительной установки сколько-нибудь положительныхъ взглядовъ на вопросы общеэстетическаго характера. Предположимъ, намъ бы предстояло очертить отличительные признаки лирики и эпоса; мы бы не могли сразу заняться характерными особенностями, которыми эти два литературныхъ вида *отличаются* другъ отъ друга: намъ представятся гораздо болѣе существенными на первыхъ порахъ тѣ признаки, которые сближаютъ ихъ, которые дѣлаютъ то, что лирика и эпосъ, такіе различные два вида словеснаго творчества, объединяются подъ однимъ общимъ наименованіемъ — литература. Можемъ ли мы составить себѣ ясное понятіе о томъ, что такое лирика, если предварительно не уяснимъ себѣ, что такое литература? Вотъ уже отъ нашего частнаго предмета мы поднялись къ болѣе общему понятію; но и это общее понятіе, становясь въ свою очередь частнымъ предметомъ изслѣдованія, привлекаетъ наше вниманіе тѣми своими признаками, которыми оно отличается отъ другихъ, однородныхъ; таковыми рядомъ съ литературой являются другія искусства; но и здѣсь опять, можемъ ли составить себѣ ясное понятіе о томъ, что такое литература, т. е. чѣмъ она отличается отъ живописи, музыки, архитектуры, если предварительно не уяснимъ себѣ тѣхъ общихъ признаковъ, которые объединяютъ эти разнообразныя области духовнаго творчества подъ однимъ именемъ искусства? И вотъ, путемъ постепеннаго откидыванья сходственныхъ признаковъ, удаляясь отъ нашего частнаго предмета въ область общихъ вопросовъ, мы, наконецъ, становимся лицомъ къ лицу съ тѣмъ вопросомъ, который не такъ давно съ новой энергіей былъ пущенъ въ обращеніе, и который многимъ изъ насъ пришлось даже на улицѣ слышать, когда, нѣсколько видоизмѣняя его, мальчишки и газетчики выкрикивали: „Что такое за искусство? Новое сочиненіе гр. Л. Толстого“.

Домъ Игумнова въ Москвѣ. Общій видъ

Знаю, что можно было бы пойти и еще дальше на пути приближенія къ общимъ вопросамъ и приступить къ искусству со стороны тѣхъ его признаковъ, которые сближаютъ его съ жизнью. Здѣсь неминуемо всталъ бы предъ нами вопросъ о красотѣ, о ея сущности, но это отвлекло бы насъ слишкомъ далеко; да, собственно говоря, для насъ онъ даже и праздный вопросъ, не потому чтобы красота, какъ говоритъ гр. Толстой, была неважнымъ, ненужнымъ, чуть не вреднымъ элементомъ въ искусствѣ, —напротивъ, красота не только важный, но необходимый элементъ, и если бы мы могли себѣ представить искусство безъ красоты, то оно бы намъ не нравилось, а, слѣдовательно, не воздѣйствовало бы на насъ, иначе сказать, потеряло бы всякій смыслъ и право на существованіе,—но праздникъ представляется намъ вопросъ о красотѣ потому, что для изслѣдователя произведеній искусства интересно *проявленіе* красоты, а не *сущность* ея, какъ для занимающагося механикой интересно примѣненіе силы, а не то, въ чемъ сущность силы: опредѣленіе сущности силы принадлежитъ уже не механикѣ, а философіи, точно также вопросъ о сущности красоты принадлежитъ общефилософской наукѣ, занимающейся отвлеченными принципіальными вопросами, а не теоріи искусства, которая занимается конкретными произведеніями человѣческаго творчества. Вотъ почему мнѣ кажется, что, поставивъ вопросъ, что такое искусство, мы тѣмъ самымъ намѣтили и предѣлъ нашему восхожденію къ тѣмъ общимъ понятіямъ, относительно которыхъ намъ нужно условиться, и что отсюда уже открывается ясный путь къ любому частному вопросу въ области искусства. Для уясненія исходной точки нашего изслѣдованія пойдемъ отъ конкретнаго примѣра.

Представьте себѣ человѣка, никогда не видавшаго и не слыхавшаго ни одного произведенія искусства, не знающаго даже, что существуетъ нѣчто, называемое искусствомъ. Представьте себѣ жителя такой невозможной страны, гдѣ искусства нѣтъ. Онъ пріѣзжаетъ въ какой-нибудь большой городъ; на площади ему бросается въ глаза

гранитная глыба, на ней бронзовый конь, на конѣ всадникъ; онъ спрашиваетъ, что это такое; оказывается — произведеніе искусства. Проходя мимо раскрытаго окна, онъ слышитъ звуки какого-то инструмента; эти звуки ласкаютъ его слухъ; что это? — произведеніе искусства. За окномъ большого магазина видитъ онъ собраніе всевозможнаго стараго хлама — подсвѣчники, табакерки, вышивки, чернильницы, и вся эта рухлядь тоже произведеніе искусства. Для нашего новичка этотъ одинаковый отвѣтъ при разнообразіи впечатлѣній долженъ будетъ показаться своего рода „каннтфеританомъ“, и невольно онъ себя спроситъ: да что же во всемъ этомъ общаго? И въ самомъ дѣлѣ: памятникъ, вальсъ, канделябръ,—что же ихъ объединяетъ? Большинство ходячихъ опредѣленій искусства страдаютъ именно тѣмъ, что на выше поставленный вопросъ отвѣчаютъ недостаточно полно и всегда какую-нибудь отрасль искусства да не включаютъ въ себя. Обыкновенно остаются за флагомъ тѣ искусства, про которыя нельзя сказать, что они то-то или то-то „изображаютъ“ или „выражаютъ“; обойденными остаются: иногда музыка, часто архитектура и почти всегда прикладное искусство, орнаментація. Такъ самое обыкновенное опредѣленіе: искусство есть возможно совершенное выраженіе идеи въ прекрасной формѣ — остается за флагомъ архитектура, ибо какая идея, спрошу я васъ, въ колоннѣ, напримѣръ? Взглядъ, бывшій у насъ одно время въ ходу и нашедшій себѣ самое полное выраженіе въ „Эстетическихъ отношеніяхъ искусства къ дѣйствительности“ Чернышевскаго, взглядъ, по которому искусство есть воспроизведеніе природы, оставляетъ за флагомъ не только архитектуру, но и музыку. Красивое въ своей краткости опредѣленіе Эмиля Зола, „произведеніе искусства есть уголокъ природы, видимый сквозь личный темпераментъ“ (une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament), — красивое потому, что оно единовременно указываетъ и на источникъ всякаго произведенія искусства— индивидуальность художника,

Домъ Игумнова въ Москвѣ. Боковой фасадъ.

Домъ Игумнова въ Москвѣ. Передняя.

и на матеріалъ искусства — природу, приложимо въ полной мѣрѣ лишь къ литературѣ, живописи и скульптурѣ. По недавнему объясненію гр. Толстого, подъ произведеніемъ искусства слѣдуетъ разумѣть такой результатъ человѣческой дѣятельности, въ которомъ человѣкъ при помощи извѣстныхъ знаковъ выражаетъ испытываемыя имъ чувства настолько, что заставляетъ другихъ переживать ихъ. Опредѣленіе, пожалуй, и вѣрное, но Толстой обставляетъ его такими ограниченіями, что многія самыя прекрасныя произведенія искусства выбрасываются имъ за бортъ, а изгнаніе элемента красоты ставитъ область искусства въ такія узкія границы, что мы никакъ не можемъ съ нимъ согласиться.

Невольно задаешь себѣ вопросъ: вѣдь возможно и то, что не опредѣленія искусства узки, а слишкомъ широко наше о немъ представленіе; можетъ быть, дѣйствительно не все то должно считать искусствомъ, что мы подъ этимъ именемъ понимаемъ; можетъ быть, архитектура и орнаментація, какъ не изображающія жизнь, не проповѣдующія никакихъ идей, не должны быть причислены къ искусствамъ? Однако съ древнѣйшихъ временъ и до нашихъ дней архитектура всегда ставилась на ряду съ живописью, музыкой, поэзіей,—значитъ, есть къ тому основаніе, значитъ, есть въ нихъ что нибудь общее, значитъ, есть же сходственные признаки, дающіе поводъ сближать подъ однимъ наименованіемъ такіе несходные предметы, какъ памятникъ, вальсъ, канделябръ? Въ чемъ же будемъ ихъ искать?

Намъ кажется, что для правильнаго разрѣшенія этого вопроса слѣдуетъ прежде всего искать центръ тяжести его не въ самой сущности искусства: сущность музыки слишкомъ отлична отъ сущности живописи, сущность архитектуры слишкомъ мало имѣетъ общаго съ сущностью поэзіи. Мы съ дѣтства привыкли сближать и объединять

Домъ Игумнова въ Москвѣ. Входная лѣстница.

самыя разнообразныя произведенія подъ одной рубрикой — искусства, и несходность сближаемыхъ предметовъ насъ уже не удивляетъ. Но представимъ же себѣ опять таки того же новичка, который не слыхалъ ни объ искусствѣ, ни о его подраздѣленіяхъ. Если онъ поймет, наконецъ, что эти разнообразныя произведенія, поразившія его зрѣніе и слухъ, имѣютъ нѣчто общее, позволяющее причислить ихъ къ одному разряду явленій, то, конечно, это будетъ не потому, что онъ подмѣтитъ какія-нибудь сходственныя черты въ самихъ этихъ произведеніяхъ, но потому, что въ тѣхъ *чувствахъ*, которыя они въ немъ возбуждаютъ, онъ замѣтитъ нѣкоторую одинаковость. Вотъ, значитъ, первый вопросъ, встающій передъ нами, когда приступаемъ къ произведеніямъ искусства со стороны ихъ сходственныхъ признаковъ,— свойство тѣхъ чувствъ, которыя они возбуждаютъ въ зрителѣ или слушателѣ.

Но тутъ сейчасъ же возникаетъ недоумѣніе: можно ли принять ощущенія зрителя или слушателя за достаточно твердую почву, чтобы на ней обосновать опредѣленіе того, чѣмъ всѣ искусства сходны между собой?

Во-первыхъ, еще вовсе не доказано, чтобы одинаковость впечатлѣній давала право относить къ одной области тѣ предметы, которыми они вызываются. Фонтанъ и гейзеръ, напримѣръ, производятъ одинаковое впечатлѣніе, но никому въ голову не придетъ причислить ихъ къ одному разряду явленій, а между тѣмъ фонтанъ и гейзеръ, или ракета и падучая звѣзда, гораздо больше похожи другъ на друга, чѣмъ какая-нибудь симфонія и памятникъ Петра Великаго; очевидно, отъ одинаковости впечатлѣній не всегда можно безошибочно заключать къ однородности явленій. Во-вторыхъ, личное впечатлѣніе зрителя или слушателя, если присмотримся къ вопросу внимательнѣе, представится намъ не только слишкомъ зыбкою, но и слишкомъ случайною почвой. Вѣдь можетъ такъ случиться, что вдругъ не будетъ ни зрителя, ни слушателя, что

Комната въ домѣ Игумнова въ Москвѣ.

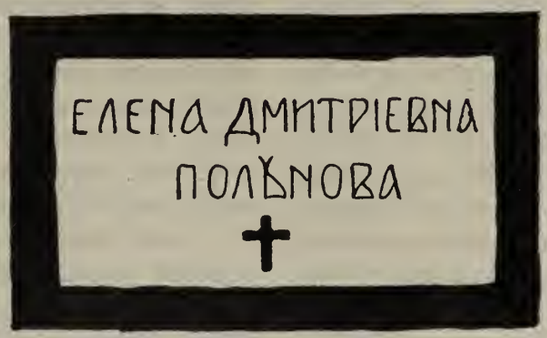
люди утратятъ способность откликаться на произведенія искусства, или что вдругъ всѣ оглохнутъ и ослѣпнутъ,—въ чемъ тогда будемъ искать почвы для опредѣленія того, что есть во всѣхъ искусствахъ сходнаго? (Философское мышленіе не должно останавливаться предъ невѣроятностью подобныхъ предположеній, оно не только можетъ, оно обязано предпосылать всякія вѣроятія и не должно довольствоваться условіями, наличность которыхъ представляется случайною). Разъ мы отстраняемъ впечатлѣнія того, кто воспринимаетъ произведеніе искусства, какъ основаніе слишкомъ нетвердое и случайное, разъ мы устранили уже ранѣе самую сущность искусства, какъ представляющую слишкомъ много разнообразія въ своихъ проявленіяхъ, то въ чемъ же будемъ искать основанія для того, чтобы имѣть право объявить, что и памятникъ, и симфонія, и стихотвореніе, и картина, дѣйствительно всѣ принадлежатъ къ одной и той же области человѣческой дѣятельности?

Мы сейчасъ сказали, что мы оставляемъ безъ вниманія (до поры, до времени, конечно) личность зрителя или слушателя. Въ самомъ дѣлѣ — забудемъ на время, что произведеніе искусства есть причина, вызывающая извѣстныя ощущенія въ томъ, кто имъ любуется; чѣмъ тогда представится оно намъ? Все-таки искусство помимо человѣка не существуетъ; но если мы устранимъ того, кто имъ любуется, кто же остается? Остается тотъ, кто его создалъ. И чѣмъ тогда представится намъ произведеніе искусства? Оно представится намъ уже не какъ *причина*, вызывающая духовную дѣятельность *слушателя* или *зрителя*, а какъ *результатъ* духовной и матеріальной работы *художника*. Вотъ, наконецъ, та общая почва, на которой мы найдемъ сходство всѣхъ произведеній искусства, — причина ихъ возникновенія.

(Окончаніе будетъ).

Кн. С. Волконскій.

Художественная хроника



Сэръ Эдуардъ Бернъ-Джонсъ.

Видя въ первый разъ картины Бернъ-Джонса, многіе съ недоумѣніемъ спрашиваютъ: что означаютъ эти непомѣрно высокія женщины въ бѣлыхъ тканяхъ, прилипшихъ къ тѣламъ горизонтальными складками, съ концами, развѣвающимися въ воздухѣ? Почему эти женщины столь похожи одна на другую, какъ будто художникъ только разъ въ жизни встрѣтилъ прекрасное, допустимъ, идеально-прекрасное лицо, да такъ и остался навсегда подъ его обаяніемъ. Какая бѣдность наблюдательности! Почему на этихъ лицахъ нѣтъ разнообразной игры страстей и чувствъ, а всѣ они одинаково безстрастно и грустно куда-то глядятъ широко-раскрытыми глазами? Какая бѣдность экспрессіи! Почему на этихъ картинахъ нѣтъ драматическихъ положеній, психологіи нравовъ, исторической правды, а изображенныя на нихъ фигуры или безмятежно сидятъ, прислушиваясь къ какому-то голосу, или покорно и безцѣльно, какъ загипнотизированныя, куда-то идутъ вслѣдъ за этимъ голосомъ? Какая бѣдность фантазіи!

Такъ удивляются и недоумѣваютъ они, потому что еще не знаютъ, что Бернъ-Джонсъ изображалъ не людей, а души людей, не поверхность жизни, въ ея измѣнчивомъ мельканіи и смятеніи, а ея неизмѣнныя и спокойныя глубины или высоты, смотря по тому, будемъ ли мы сравнивать жизнь съ океаномъ воды или съ океаномъ воздуха. Потому что сфера жизни состоитъ изъ многихъ сферъ, подобно тому какъ небо гностиковъ состояло изъ многихъ небесъ, по мѣрѣ удаленія отъ земли становившихся все ближе къ источнику свѣта и поэтому свѣтлѣе и эѳирнѣе. Только въ низшихъ слояхъ жизни чередуются затишье и буря. Здѣсь создается ненавистная исторія, здѣсь подъ дыханіемъ страстей возникаютъ миражи комедіи и трагедіи, здѣсь судьба и случай прядутъ нить эпоса. Здѣсь Отелло убиваетъ любимую жену, потому что увидѣлъ ея платокъ въ чужихъ рукахъ, а бѣдный «король отъ головы до ногъ» не можетъ примириться со свитой въ двадцать пять человѣкъ. Эта область всѣмъ доступна, всѣмъ понятна, всѣмъ любезна.

Но есть высшая область жизни, болѣе эѳирное небо, куда смятеніе страстей уже не доходитъ, — область чувствъ и настроеній, лирическихъ откровеній и музыки. А надъ нею простирается еще болѣе чистая и безплотная сфера, гдѣ обитаетъ то, что мы, по скудости человѣческой рѣчи, называемъ душою. Души неподвластны судьбѣ и случаю. Онѣ видѣли мановеніе руки, создавшей ихъ, онѣ слышали голосъ Бога, пославшій ихъ въ земное странствіе. И, загипнотизированныя жестомъ и словами Творца, души совершаютъ свой путь, опьяненныя грустью и тайною, въ созерцаніи вѣчнаго и неизмѣннаго. То, что онѣ созерцаютъ, такъ важно и божественно, что уже никакая отдѣльная мысль или чувство не въ силахъ разбудить ихъ вниманіе.

Взгляните на «Золотую лѣстницу». Вотъ онѣ, родственныя между собою души, спускаются по зо-

лотымъ ступенямъ жизни отъ вѣчности свѣта, который сіяетъ надъ ихъ головою, къ другой вѣчности, которая ждетъ ихъ у подножія лѣстницы. Ихъ дѣвственныя тѣла закутаны въ условныя складки какихъ-то неземныхъ одеждъ, потому что видѣть души мы можемъ только при помощи условныхъ линій и красокъ. Какое разнообразіе нѣжныхъ движеній и медленныхъ жестовъ! Но то, что составляетъ сущность ихъ красоты, неизмѣнно повторяется на всѣхъ лицахъ: та-же стихійность въ непреклонно очерченныхъ губахъ, тотъ-же аккордъ неисцѣлимой грусти и невозмутимаго спокойствія въ блѣдныхъ глазахъ, тотъ-же испугъ передъ волей Творца и согласіе свершить ее, та-же отчужденность, которая неразлучна съ великой святостью. Въ ихъ рукахъ музыкальные инструменты, но онѣ *еще* не играютъ на нихъ: то, что звучитъ въ нихъ самихъ, прекраснѣе музыки. Можетъ быть, въ то время, когда Бернъ-Джонсъ вызывалъ на холстъ символическіе образы этихъ душъ, люди, въ которыхъ онѣ обитали, волновались, страдали, радовались въ низшихъ сферахъ жизни. Одинъ изъ нихъ, можетъ быть, засѣдалъ въ парламентѣ и хлопоталъ объ открытіи новыхъ рынковъ для англійской промышленности, другой радовался своему комфорту, третій плакалъ надъ прахомъ любимаго существа. Но души ихъ оставались грустными и безстрастными и похожими одна на другую, какъ сестры по красотѣ и свободѣ.

Или взгляните на другія картины, на «Пѣснь любви», на «Любовь среди руинъ», на «Зеркало Венеры»: вездѣ онѣ, безмятежно-грустныя души. Онѣ поютъ о любви, въ которой узнаютъ свою-же грусть, онѣ склоняются надъ зеркаломъ водъ, въ которомъ видятъ свое-же изображеніе. Какъ странно было-бы, если бъ среди нихъ вдругъ очутилась женщина съ другими чертами лица, съ другимъ выраженіемъ глазъ? Какимъ воздухомъ дышала-бы она въ чуждой ей сферѣ? Иногда Бернъ-Джонсъ какъ будто обращаетъ взоръ на поверхность жизни и рисуетъ портреты живыхъ людей, но всмотритесь въ портреты его дочери или Падеревскаго, и вы поймете, что тотъ, кто вознесся въ высшую сферу жизни, и при желаніи не можетъ опуститься въ низшую. Иногда Бернъ-Джонсъ нисходитъ до исторіи или легенды, но дѣлаетъ это какъ будто съ тѣмъ, чтобы развѣнчать ненавистную исторію въ ея собственномъ жилищѣ. Вотъ принцесса Сабра, вынувшая жребій «moritura», идетъ на смерть, но ее спасаетъ рыцарь и за руку отводитъ въ родительскій домъ. Измѣнилось-ли выраженіе ея лица? Нѣтъ. Съ тою-же всевидящей грустью, съ какою она шла прежде на смерть, теперь она возвращается къ жизни. Потому что передъ вѣчной тайной бытія и небытія самое событіе смерти кажется душѣ только случайностью.

Нѣтъ сомнѣнія, что каждый изъ насъ живетъ одновременно во всѣхъ сферахъ жизни. Но развлекаемые ея поверхностнымъ мельканіемъ, мы не чувствуемъ глубинъ, и многіе изъ насъ проводятъ на землѣ долгіе годы, ни разу не услышавъ голоса своей души и не увидѣвъ ея свѣта. Но пророки видятъ и слышатъ и будятъ родственныя души вокругъ себя. Бернъ-Джонсъ былъ разбуженъ Габріэлемъ Росетти и, въ свою очередь, будитъ другихъ. Эти другіе найдутъ, каждый въ нѣдрахъ своей народности, новое, еще небывалое сочетаніе словъ или линій, или красокъ для выраженія той-же тайны. Служители поэзіи, живописи, музыки, моралисты и философы нашихъ дней похожи на усталыхъ жрецовъ, уснувшихъ на ступеняхъ храма. Но вотъ первые проснувшіеся будятъ остальныхъ. Вставайте! Разверзлась новая сфера духа! Созерцайте, кто въ силахъ творить! Познавайте, кто въ силахъ мыслить! Проснитесь—и вы увидите знаменія.

Одно изъ этихъ знаменій — картины Бернъ-Джонса. Тѣ, кто еще смотритъ на жизнь извнѣ, отрицаютъ въ нихъ правду, потому что не видятъ въ нихъ правды поверхностной, всѣмъ открытой, понятной и любезной. Но кто способенъ глядѣть на жизнь извнутри, увидитъ въ нихъ правду сокровенную и, можетъ быть, единственно нужную людямъ.

Примѣръ Бернъ-Джонса, начавшаго свою дѣятельность среди всеобщаго отрицанія и насмѣшекъ и окончившаго ее среди признанія всей націи,—благая надежда для новаго искусства.

Н. Минскій.

Гюставъ Морò.

(† 1898 г.).

Кончина Гюстава Моро прошла въ Германіи до того незамѣтно, что я узналъ о ней лишь тогда, когда Германъ Баръ предложилъ мнѣ написать некрологъ о Моро въ журналѣ «Die Zeit». Въ сущности я совсѣмъ не знаю Моро, т. е. мнѣ удалось повидать пять или шесть его картинъ въ оригиналѣ, остальныя же мнѣ извѣстны лишь по воспроизведеніямъ, и, несмотря на то, что я уже съ давнихъ поръ бываю въ Парижѣ раза два въ годъ, мнѣ ни разу не представлялось случая лично по-

знакомиться съ Моро, а также я не могъ найти никого, кто бы былъ съ нимъ знакомъ.

Личность Моро представляла для парижскихъ художниковъ совершенно неопредѣленное понятіе. Многіе не знали его даже по имени. Другіе припоминали, что имъ приходилось иногда видѣть нѣкоторыя изъ картинъ Моро, который, какъ они думали, должно быть давно уже умеръ. Нѣкоторые изъ избранныхъ разсказывали о какой-то таинственной мастерской, которая имѣла видъ магазина драгоцѣнныхъ вещей, о чемъ-то въ родѣ горы Сезама, куда открывался доступъ лишь силою магическихъ словъ. Говорилось, что въ этомъ таинственномъ мѣстѣ живетъ какой-то странный старикъ, вдобавокъ морфинистъ, который уже десятки лѣтъ порвалъ всѣ связи съ окружающимъ его міромъ.

Странно сложилась жизнь Гюстава Моро. Изъ исторіи французской живописи Ю. Мейера, появившейся въ 1867 году въ Германіи, видно, что въ то время уже много говорили о Г. Моро, какъ о художникѣ, который не только обращалъ на себя вниманіе своими «эксцентричностями», но, что еще болѣе характерно, заставилъ даже нѣмецкаго писателя написать о себѣ пространную статью. Послѣ этого цѣлые десятки лѣтъ о немъ ничего не слышно. По крайней мѣрѣ я припоминаю лишь одну коротенькую замѣтку въ «L'Art», гдѣ въ числѣ «непризнанныхъ салона» упоминается также имя Моро. Только въ 1872 году выплываетъ снова его личность, однако не въ какомъ нибудь художественномъ журналѣ, а въ одномъ изъ «весьма утонченныхъ» романовъ — «A rebours». Гюисмансъ напоминаетъ о Моро, удивительно описывая его «Саломію». Вскорѣ послѣ того «Gazette des Beaux-Arts» начинаетъ заниматься имъ и публикуетъ статью о Моро, написанную Ари Ренаномъ. Этотъ тонкій художникъ и писатель сынъ Эрнеста Ренана и приходится со стороны матери внукомъ Ари Шефферу. Послѣднее обстоятельство наводитъ насъ на то, гдѣ мы должны искать исходную точку Г. Моро: въ романтизмѣ тридцатыхъ годовъ.

Сколько душистыхъ и нѣжныхъ цвѣтовъ породило рано увядшее дерево романтизма, о томъ пришлось намъ вспомнить лишь нѣсколько лѣтъ назадъ, когда мы сами стали «нео-романтиками». Теперь начали обращать вниманіе на юношескія работы нѣмецкихъ «Назареевъ», которые въ болѣе позднихъ произведеніяхъ такъ непріятны своей безсильной дряблостью. Изъ этихъ юношескихъ произведеній мы съ удивленіемъ узнали, что даже всѣ эти Фюрихи, Шнорры и Корнеліусы до того, что стали ректорами академій, были большими революціонерами, которые въ своихъ порывахъ и стремленіяхъ съ рѣзкою рѣшительностію противопоставляли суровую первобытность Quattrocento блѣдной безхарактерности классицизма. Во Франціи всѣ обратили вниманіе на одного художника, котораго при жизни порицали за его «архаическую чопорность», а именно на художника Шассеріо, умершаго 30 лѣтъ отъ роду, въ 1856 г. Передъ его произведеніями хронологическая оцѣнка теряетъ всякій смыслъ. Если бы не былъ точно извѣстенъ годъ его смерти, то можно было бы отнести литографіи Шассеріо, по стилю и настроенію, скорѣе къ девяностымъ, чѣмъ къ сороковымъ годамъ, до того романтиченъ его греческій міръ. Въ его простыхъ, заимствованныхъ у итальянскихъ «примитивовъ» формахъ царитъ мистическое настроеніе Вагнеровскаго Парсифаля.

Гюставъ Моро, родившійся въ 1826 г., былъ ученикомъ Теодора Шассеріо. Нѣсколько лѣтъ послѣ безвременной кончины своего учителя Моро воздвигъ ему памятникъ своей картиной «Юноша и смерть»: мимо юноши, который готовится возложить себѣ на голову вѣнецъ безсмертія, несется призракъ суровой женщины съ часами и мечемъ въ рукахъ. На картинѣ нѣтъ борьбы, нѣтъ неизбѣжныхъ мотивовъ пляски смерти, кровь юноши застываетъ подъ взоромъ этой страшной женщины, при прикосновеніи ея тѣла, холоднаго, какъ сталь.

Моро написалъ эту картину въ Италіи, куда онъ переселился тотчасъ же послѣ смерти Шассеріо и гдѣ онъ прожилъ десять лѣтъ. Какъ разъ въ это время началось здѣсь новое художественное движеніе. Послѣ того, какъ въ началѣ столѣтія произведенія итальянскихъ художниковъ XVI вѣка стали образцами «нормальнаго» академическаго искусства, Рескинъ началъ привлекать общее вниманіе къ образцамъ творчества эпохи ранняго ренессанса. Гольманъ Гентъ, Мадоксъ Браунъ и Миллэсъ выступили со своими картинами, въ которыхъ они обманчиво приняли наружность прерафаэлитовъ.

Во Франціи пластика обратилась отъ поклоненія античной скульптурѣ къ вещамъ Вероккіо и Донателло. Основана была такъ называемая Флорентинская стипендія (Prix de Florence) и П. Дюбуа выступилъ со своими первыми работами.

Моро раздѣляетъ съ этими мастерами увлеченіе эпохой ранняго ренессанса, ея добросовѣстнымъ изученіемъ формы и мужественной строгостью. Но по своимъ чувствамъ и настроеніямъ онъ отдаленъ отъ своихъ сотоварищей глубокой пропастью.

Англичане являются въ сущности здоровыми реалистами. Ихъ работы, основанныя на увлеченіи «примитивами», по фактурѣ своей отличаются опредѣленностью, ясностью. Природа передана съ микроскопическою точностью. Моро, слѣдуя своему учителю, вывелъ это теченіе изъ его первоначальнаго русла — натурализма, и внесъ въ него душистую архаичность.

Въ то время, какъ другіе слѣдовали «примитивамъ» только въ способахъ воспріятія природы, Моро прибѣгаетъ иногда даже прямо къ заимствованіямъ изъ произведеній этихъ мастеровъ. Въ этомъ отношеніи можно провести параллель между нимъ и Бернъ-Джонсомъ, этимъ представителемъ второй фазы прерафаэлитскаго движенія въ Англіи. Оба они люди утонченные, и для того, чтобы обновить искусство, они выбирали изъ старыхъ произведеній все самое утонченное, самое рѣдкостное. Они срывали цвѣты своего новаго букета въ садахъ старинныхъ мастеровъ, и личный ихъ вкусъ выражается только въ выборѣ. Боттичелли, Перуджино, Беллини, Джіорджіоне, вотъ симпатіи Берна-Джонса, Моро же выискиваетъ еще болѣе лакомые куски. Въ то время, какъ англійскій художникъ стремится къ утонченной простотѣ, произведенія француза нѣсколько тяжеловѣсны своимъ великолѣпіемъ. Онъ любилъ искусство эпохи упадка античнаго міра, и ему нравились скульпторы эпохи императора Адріана, которые вкладывали въ унаслѣдованныя формы новое утонченное содержаніе, и украшали свои произведенія цвѣтными мраморами и драгоцѣнными камнями.

Такъ же привлекало его византійское искусство, тѣ строгіе, окруженные блескомъ золота, святые, которые холодно и таинственно, какъ каменныя скрижали завѣта, давятъ со стѣнъ византійскихъ базиликъ.

Изъ кватрочентистовъ онъ особенно любилъ Кривелли, этого замѣчательнаго художника, въ которомъ византійскія, падуанскія и венеціанскія начала такъ странно сливались въ одну пеструю массу. У него Моро заимствовалъ блестящее великолѣпіе орнаментовъ, всѣ эти сверкающіе, драгоцѣнные камни, и искрящіяся золотыя вещи, которыми Кривелли такъ немилосердно украшалъ не только своихъ святыхъ, но даже крестъ Господень.

У феррарской школы Моро заимствовалъ любовь къ яркимъ зеленымъ, краснымъ и золотистымъ тонамъ одеждъ, а также мотивы для великолѣпныхъ искусно выполненныхъ царскихъ троновъ, украшенныхъ вызолоченными орнаментами, статуэтками ангеловъ и драгоцѣнной мозаикой.

Въ вещахъ Кривелли онъ высоко цѣнилъ аффектированную слащавость, у Козимо Тура ему нравилась строгая пластичность угловатыхъ фигуръ.

Но для того, чтобъ охватить обширное поле искусства, изученнаго Гюставомъ Моро, и установить тѣ образцы, которые имѣли на него вліяніе, надо написать цѣлую книгу, потому что свои идеалы онъ искалъ не на торной дорогѣ. Онъ былъ въ высшей степени разборчивъ въ своемъ исканіи духовныхъ наслажденій. Онъ могъ воспринимать лишь такіе продукты творчества, которые сами по себѣ были совершенно исключительнаго характера, въ которыхъ смѣшивались самые разнообразные ароматы.

Онъ учился не только по картинамъ, но и по стариннымъ фаянсамъ. Гравюры старыхъ мастеровъ измѣнялись въ его рукахъ въ полныя свѣта картины. Онъ оживлялъ живопись древне-греческихъ вазъ и восточныхъ миніатюръ. Въ архитектурныхъ планахъ своихъ картинъ онъ превосходилъ все то, что могла создать богатая фантазія византійскихъ и мавританскихъ зодчихъ. Пейзажъ онъ также подчинилъ своему сложному вкусу. Скалистые гроты Леонардо, каменоломни Мантеньи, цвѣтущіе луга Гоццоли, чахлыя деревья Перуджино, зеленыя озера, темносинія небеса—все это соединяется у него въ новыя образованія, которыя чудовищны, невозможны, манерны, если имѣть въ виду реальную дѣйствительность, но которыя являются совершенно естественнымъ и правдивымъ мѣстопребываніемъ тѣхъ существъ, которыхъ создаетъ фантазія этого художника.

Значительнѣйшія картины, которыя Моро прислалъ изъ Италіи въ «Салонъ», были «Эдипъ и Сфинксъ» (1864), «Язонъ, убившій дракона» (1865), «Діомедъ» и «Смерть Орфея» (1866).

Что онѣ не были оцѣнены въ Парижѣ, это понятно само собой. Всѣ интересы молодыхъ критиковъ были поглощены въ то время натурализмомъ, который шелъ тогда къ побѣдѣ, подъ руководствомъ Курбэ и Манэ. Тогда завоевывалась «правда», тогда свергался авторитетъ старыхъ мастеровъ. Что оставалось дѣлать среди этого поколѣнія позитивистовъ мечтателю, который прислушивался къ забытымъ нашѣвамъ прежнихъ вѣковъ, подражателю, который собиралъ медъ съ цвѣтовъ ранняго ренессанса, отсталому человѣку, который не обращалъ никакого вниманія на успѣхи пленэризма.

Еще въ большемъ недоумѣніи были старики, которые положительно не знали, какъ имъ смотрѣть на Моро. У Моро было такъ-же мало общаго съ

Кабанелями и Бугро, какъ и съ Курбэ и Манэ. Его картины не привлекали пріятной, обыденной красивостью. Одни находили его тона слишкомъ синими или зелеными, другимъ не нравился его угловатый рисунокъ. Всѣ сходились въ томъ, что Моро невѣрно понялъ старинныхъ мастеровъ. Мейеръ писалъ о немъ, что если въ его работахъ и замѣтно серьезное изученіе флорентинской и падуанской школы, то тѣмъ не менѣе въ нихъ много несерьезнаго и вздорнаго. Все до такой степени проникнуто у этого мастера страннымъ вкусомъ утонченной эпохи, что Моро можно считать лишь выродившимся ученикомъ «примитивовъ».

Теперь, какъ разъ благодаря своему «*вырожденію*», Моро выдвигается какъ сильная индивидуальность изъ этой массы подражателей эпохи 60-хъ годовъ.

Его торжество наступило только тогда, когда прошло увлеченіе натурализмомъ, когда въ кругу молодежи поняли, что Моро, даже какъ колористъ, шелъ далеко впереди своего времени. Теперь стало всѣмъ ясно, какъ несправедливо относились къ Моро, когда смѣшивали его одинокую, эксцентричную и благородную фигуру съ ремесленниками-«идеалистами». Послѣдніе старались перенять у античнаго міра и у мастеровъ ренессанса не только матеріалъ, но даже чувство и настроеніе. Моро же пользовался старинными формами только для того, чтобы ихъ пополнить современнымъ содержаніемъ. Онъ беретъ старыя легенды, но открываетъ въ нихъ современное зерно, и наполняетъ ихъ современными настроеніями.

Гюисмансъ оттѣнилъ именно эту сторону въ талантѣ Морò. Авторъ пишетъ про героя своей книги (A rebours, гл. V): «Онъ искалъ такихъ произведеній, которыя вводили бы его въ неизвѣданный міръ, открывая ему намеки на новыя возможности, которыя потрясали бы его нервы своимъ экстазомъ, своими кошмарами и ужасными видѣніями».

«Изъ всѣхъ художниковъ, его особенно очаровывалъ Г. Морò, и онъ часто и долго мечталъ передъ его «Саломіей».

«Посреди большой залы, подъ безконечными сводами, покоящимися на невысокихъ колоннахъ, украшенныхъ разноцвѣтными кирпичами и инкрустированныхъ драгоцѣнными камнями, стоитъ большой тронъ подобный алтарю».

«Тетрархъ Иродъ сидитъ подъ сѣнью, возвышающейся надъ алтаремъ, съ тіарой на головѣ».

«Его лицо — желтое, темное, покрытое старческими морщинами. Его длинная борода развѣвается какъ бѣлое облако надъ яркими звѣздами алмазовъ, которыми покрыта его грудь. Вокругъ этой неподвижной статуи, застывшей въ іератической позѣ индусскаго бога, курятся ароматы, распространяя густые пары, сквозь которые, подобно фосфорическимъ глазамъ животныхъ, просвѣчиваютъ огни драгоцѣнныхъ камней, вдѣланныхъ въ спинку трона».

«Пары подымаются наверхъ, и разсѣиваются подъ сводами арокъ, гдѣ ихъ голубой дымъ смѣшивается съ золотомъ лучей солнца».

«Въ этомъ тепломъ и тяжеломъ запахѣ ароматовъ, Саломія медленно подвигается на носкахъ, подъ тихіе звуки гитары, по струнамъ которой ударяетъ сидящая на полу женщина. Лѣвая рука Саломіи вытянута въ повелительномъ жестѣ, въ правой она держитъ цвѣтокъ лотоса».

«Съ сосредоточеннымъ, торжественнымъ, почти священнымъ выраженіемъ лица она начинаетъ свою сладострастную пляску, которая должна пробудить усыпленную чувственность престарѣлаго Ирода. Алмазы блестятъ на фонѣ матовой бѣлизны ея кожи; ея браслеты, пояса, кольца бросаютъ искры; на ея торжественномъ одѣяніи, обшитомъ жемчугомъ, выложенномъ серебромъ и золотомъ, горитъ огнемъ кольчуга, каждое звено которой—драгоцѣнный камень, и бросаетъ змѣйки огня, и кишитъ на матовомъ тѣлѣ, на розовой кожѣ, какъ дивныя насѣкомыя съ ослѣпительными, разноцвѣтными крыльями»...

«Евангелія молчатъ о чарахъ этой танцовщицы. Она оставалась таинственно скрытой въ глубинѣ вѣковъ, недоступная повседневнымъ умамъ, неподчиняющаяся художникамъ грубой наготы, напримѣръ Рубенсу, который преобразилъ Саломію въ фламандскую торговку. Она оставалась чуждой тѣмъ писателямъ, которые не могли передать безпокойную экзальтацію танцовщицы, утонченное величіе этой убійцы»...

«И только въ картинѣ Морò, наконецъ, воплощена эта сверхчеловѣчная, странная Саломія. Она здѣсь представлена не простой танцовщицей, которая развращеннымъ движеніемъ своего тѣла возбуждаетъ у старика крикъ сладострастія, которая подавляетъ его сознаніе, и уничтожаетъ его волю движеніемъ своихъ персей. Она становится символомъ неуничтожаемаго Сластолюбія, безсмертнаго Экстаза, проклятой Красоты, чудовищнаго Животнаго, отравляющаго все, къ чему оно прикоснется, все, что оно увидитъ, все къ чему оно приблизится».

«Другая картина Моро «Привидѣніе» производитъ еще болѣе сильное впечатлѣніе. Здѣсь дворецъ

Ирода высится подобно Алгамбрѣ, на легкихъ мавританскихъ колонкахъ, выложенныхъ блестящими изразцами, золотомъ, серебромъ и перламутромъ».

«Убійство уже совершилось. Палачъ спокойно стоитъ въ отдаленіи, опираясь на рукоятку окровавленнаго меча».

«Отсѣченная голова святого приподнялась со стоящаго на каменномъ полу блюда, и смотритъ, мертвенно блѣдная, роняя кровавыя слезы. Голова окружена яркимъ свѣтомъ, озаряющимъ ея вознесеніе».

«Съ жестомъ отчаянія Саломія отстраняетъ устрашающее видѣніе, которое ее ужасаетъ...»

«Она теперь почти обнажена: въ пылу пляски покровы развязались, парча упала. Она одѣта только драгоцѣнными вещами и блестящими камнями...»

«...Неподвижная, съ расширенными зрачками, конвульсивно сжимая рукой свое горло, смотритъ она на страшную голову, которая все такъ же озарена свѣтомъ, изъ которой все еще сочится пурпурная кровь ..»

«Не замѣчающая призрака Иродіада наслаждается осуществленной местью, а Иродъ, склонясь немного впередъ, опершись руками на колѣни, еще трепещетъ, очарованный женской наготой.»

Когда Гюисмансъ писалъ свой романъ, Гюставу Морò было 66 лѣтъ. Онъ дожилъ до славы, но силы его уже были сломаны. Насколько мнѣ извѣстно, онъ уже лѣтъ десять не писалъ картинъ. Морò не былъ, подобно Бёклину, одной изъ тѣхъ сильныхъ, выносливыхъ натуръ, которыя идутъ своей дорогой въ величавомъ спокойствіи, не смущаясь неуспѣхомъ. Нервный и раздражительный, онъ трудно примирялся съ жизнью, и на немъ отзывалась каждая неудача, каждый неблагопріятный отзывъ критики.

Число его картинъ (извѣстныхъ публикѣ) очень незначительно. Особенно извѣстенъ его «Орфей», потому-что онъ виситъ въ Люксембургскомъ музеѣ. Въ своей картинѣ «Эдипъ и Сфинксъ» Г. Моро первый поставилъ себѣ ту задачу, которой теперь занялись многіе изъ современныхъ художниковъ: Штукъ, Кнопфъ и др. Онъ пытался изобразить на полотнѣ такіе глаза, которые, по словамъ Эдгара Поэ, «преслѣдуютъ повсюду свою загипнотизированную жертву, и наполняютъ весь міръ своимъ холоднымъ блескомъ».

На его картинѣ «Елена передъ стѣнами Трои» обольстительница шествуетъ по трупамъ, подобно богу зла, безстрастная, безчувственная.

Надъ другими вещами Моро, какъ напр. въ «Смерти Давида», вѣетъ усталое настроеніе дурмана, мечтательное созерцаніе Востока.

Въ литературѣ такое же настроеніе встрѣчается у Бодлера и у Маллармэ.

Итакъ, творчество Моро нельзя считать здоровымъ. Оно разсчитано на утонченныхъ людей, ищущихъ въ жизни рѣдкихъ наслажденій.

Утомленный сынъ слишкомъ зрѣлой культуры, онъ умѣлъ находить забытыя богатства старыхъ цивилизацій и отыскивать въ старинныхъ мастерахъ и легендахъ такіе оттѣнки, которыхъ до него никто не замѣчалъ.

Въ этомъ смыслѣ онъ открылъ новую красоту для нашего поколѣнія. И если, по своей археологичности, его картины не дали намъ новыхъ формъ, то, благодаря своей нервной утонченности, онѣ разскажутъ позднѣйшимъ поколѣніямъ о внутреннемъ мірѣ людей нашего вѣка.

Бреславль. *Проф. Рихардъ Мутеръ.*

Обри Бёрдслей

(Aubrey Beardsley † 1898).

Въ этомъ выпускѣ журнала помѣщены рисунки недавно умершаго молодого англійскаго художника Обри Бёрдслей, успѣвшаго, не смотря на крайне короткій періодъ дѣятельности, силою своего изумительно оригинальнаго дарованія, пріобрѣсть громадное значеніе въ современномъ искусствѣ.

Ученикъ знаменитаго Бёрнъ-Джонса, нынѣ также уже отошедшаго въ вѣчность, Бёрдслей перенялъ отъ своего профессора любовь къ отдѣлкѣ деталей, столь замѣтную въ его тонкихъ рисункахъ.

Несомнѣнно также вліяніе на этого художника другого представителя той же школы, Данте Габріэля Россети, выразившееся въ пониманіи экспрессіи женскихъ лицъ. Столь привлекательный для всякаго современнаго художника японизмъ, съ его утонченной симплификаціей, также наложилъ опредѣленный отпечатокъ на творчество англійскаго рисовальщика.

Однако, не взирая на такія разностороннія воздѣйствія, все наиболѣе существенное въ произведеніяхъ Бёрдслей свидѣтельствуетъ о его могучей художественной индивидуальности, въ особенности обаятельной въ изображеніи сверхчувственныхъ и таинственно соблазнительныхъ явленій душевной жизни. Появленіе первыхъ иллюстрацій Бёрдслей въ періодическомъ изданіи «The Yellow Book» обра-

тило на него особенное вниманіе цѣнителей искусства; когда же вышли въ свѣтъ его глубоко продуманныя и исполненныя съ поразительнымъ техническимъ совершенствомъ иллюстраціи къ сатирической поэмѣ англійскаго поэта прошлаго вѣка Pope'a «The Rape of the Lock», представляющія собою очаровательныя, полныя субъективности композиціи изъ эпохи Régence, популярность его среди молодыхъ лондонскихъ художниковъ перешла почти въ энтузіазмъ.

Вполнѣ понятно, что такой необыкновенный успѣхъ юнаго и академически непризнаннаго художника не могъ не вызвать бури негодованія въ завистливомъ къ чужой славѣ сонмѣ рутинеровъ и бездарностей, непрошенно взявшихъ на себя печальную обязанность неусыпно, хотя, къ счастью, и тщетно, охранять искусство отъ вторженія въ него всякаго свѣжаго и оригинальнаго дарованія. Весь колчанъ давно испытанныхъ, но отъ долгаго употребленія притупившихся стрѣлъ былъ имъ вынущенъ, начиная отъ злобнаго вышучиванія бёрдслеевской горячки (Beardsley craze) и кончая обычнымъ въ такихъ случаяхъ обвиненіемъ въ безнравственности. Не смотря, однако, на всякаго рода насмѣшки, угрозы и обвиненія, безспорный талантъ Бёрдслей былъ признанъ и успѣхъ его обезпеченъ.

Не удивительно поэтому, что вліяніе такого своеобразнаго живописца, съ почти небывалою силой, отразилось на характерѣ рисунка у художниковъ послѣдняго времени и вызвало множество болѣе или менѣе талантливыхъ подражателей. Для примѣра назовемъ хотя бы американца Брадлея и англичанъ Кондера и Ч. Робинсона, которые, со свойственной такимъ артистическимъ натурамъ отзывчивостью, не вполнѣ избѣгли чарующей власти безвременно погибшаго англійскаго рисовальщика.

А. П.

Сирены и сирины.

Справка.

Какимъ образомъ сирены съ рыбьими хвостами очутились въ Россіи и превратились въ крылатыхъ сириновъ? Любители «простыхъ объясненій» поторопились истолковать это превращеніе въ томъ смыслѣ, что русскіе люди, когда къ нимъ забрела легенда о сиренахъ, никакъ не могли представить себѣ, чтобы рыбы пѣли, и здравая фантазія ихъ снабдила чудовищныхъ очаровательницъ крыльями и птичьими хвостами. Но на самомъ дѣлѣ исторія обращенія сирены въ сирина иная, и метаморфоза эта случилась не въ Россіи и вообще на Востокѣ, а раньше — еще въ миѳическія времена классическаго міра. Предполагается, что сирены были какими-нибудь друидессами, обитавшими на островахъ Средиземнаго моря (у Кампанскаго берега, близъ мыса Минервы) и своимъ пѣніемъ заклинавшими морскія бури. Бури эти, воющіе и ревущіе морскіе вѣтры, олицетворялись въ гарпіяхъ, быстрыхъ и подвижныхъ птицахъ, съ туловищами, какъ у коршуна, съ женскими головами. Пламенная фантазія грековъ создавала миѳы, основанные почти всегда на реальныхъ событіяхъ. Сирены, въ концѣ концовъ, замолкли: — можетъ быть, жрицы невѣдомаго культа были изгнаны или сброшены въ море пиратами. По преданію, сирены обратились въ подводныя скалы, потому что не могли очаровать Орфея, плѣнившаго ихъ своею игрою на лирѣ и приведшаго ихъ въ отчаяніе. Между тѣмъ, вопли ихъ въ видѣ зловѣщихъ птицъ, гарпій буревѣстницъ, продолжали носиться въ поднебесьѣ. Любопытна для насъ эта связь между сиренами-рыбами и гарпіями-птицами. По другому классическому преданію, Церера, огорченная похищеніемъ Прозерпины, наказала сиренъ, не подавшихъ помощи ея дочери, тѣмъ, что *обратила ихъ въ птицъ* и дала имъ крылья. Овидій въ V кн. своихъ «Метаморфозъ» говоритъ, что, напротивъ, сами сирены горевали, что похищена Прозерпина, и боги дали имъ крылья и превратили чешую ихъ хвостовъ въ перья, чтобы онѣ могли летать по всему міру въ поискахъ за Прозерпиною, но лица оставлены имъ женскія. Во всякомъ случаѣ сирены стали птицами еще въ героическія времена классической миѳологіи. Есть указанія, что иногда ихъ смѣшивали съ гарпіями. Филологически слово гарпія (harpé — серпъ — крюкъ и отсюда глаголъ harpazein — захватывать) одного корня съ арфою harpa лат. — причемъ этотъ инструментъ, имѣвшій форму серпа, могъ быть заимствованъ отъ кельтовъ. Во всякомъ случаѣ, и сирены играли на арфахъ, такъ какъ это древнѣйшій инструментъ, и только впослѣдствіи воображеніе поэтовъ надѣлило ихъ другими музыкальными орудіями. Несомнѣнно наше предположеніе, что сирены и гарпіи, являющіяся въ миѳологіи такими неодинаковыми созданіями греко-римской фантазіи, имѣютъ общее происхожденіе, причемъ нѣжныя и прекрасныя сирены носятъ на себѣ печать изобрѣтательности эллинскаго духа, а гарпіи окончательно обработаны (и имъ приданы отвратительныя черты) римлянами. Тѣмъ не менѣе сирены, разъ у нихъ от-

росли крылья, не ограничились пребываніемъ у береговъ Средиземнаго моря; съ войсками Александра Македонскаго (и потомъ сопровождая многочисленные походы римлянъ) онѣ залетѣли въ глубь Азіи, гдѣ, можетъ быть, имъ не дали вымереть арабскіе писатели и сказочники. Существуютъ старинныя желѣзнаго дѣла изображенія птицъ-сиренъ, богато украшенныя серебряною насѣчкою и снабженныя куфическими надписями. Онѣ очень цѣнятся въ Персіи; птицъ этихъ до сихъ поръ дѣлаютъ въ этой странѣ, а также въ Индіи, только современная работа не такая тонкая. Въ Россію сирена, ставшая сириномъ, попала, всего вѣроятнѣе, двойнымъ путемъ: изъ Азіи и изъ Византіи.

На серебряныхъ подъ чернью перстняхъ, подложенныхъ электрономъ (сплавъ золота съ серебромъ), которые дѣлались для русскихъ князей и бояръ въ XI—XIV в. сначала греческими, а потомъ и мѣстными златокузнецами, можно видѣть, кромѣ характерныхъ надписей, сердоликовыя вставки съ изображеніемъ птицы съ человѣческой головой. Птица эта бывала безъ туловища и съ туловищемъ. Она полюбилась нашимъ предкамъ. Чаще всего встрѣчается она на старинныхъ цѣпяхъ (изразцахъ). Что это за птица, русскіе знали, судя по объясненіямъ, которыми сопровождались обыкновенно изображенія сирены. Напримѣръ: «Нѣцыи повѣствуютъ о сей птицѣ, яко на морѣ нѣкоемъ обрѣтаются *сирены*, сладцѣ зѣло поющыя, дондеже пловцемъ въ сонъ тяжкій впадати, имъ же спящій корабль о камень сокрушается и тако сами пища сиреномъ бываютъ. Подобнѣ и на сушѣ — на земли: егда человѣкъ услышитъ сладкій гласъ ея, тогда не можетъ возвратитися вспять въ домъ свой, дондеже умретъ». Наивное, но исторически вѣрное, смѣшеніе гарпій, питающихся мясомъ, съ сладкозвучными сиренами замѣчается и въ этомъ русскомъ миѳѣ. Сиринъ потому сталъ, пожалуй, такъ любезенъ русскому сердцу, что нашелъ пріютъ въ христіанской мистикѣ — частью, можетъ быть, благодаря тому, что объ этихъ существахъ—о сиринахъ—есть упоминаніе въ Библіи, частью по другимъ причинамъ. («Птица глаголемая сиренъ *райска*, и о ней свидѣтельствуетъ хронографъ глава четвертая»). Пророкъ Исаія говоритъ о Вавилонѣ: «И почіютъ тамо звѣріе, и наполнятъ домови шума, и почіютъ ту сирини, и бѣсы тамъ воспляшутъ». И еще о Сіонѣ и его князьяхъ: «И возникнутъ во градѣхъ ихъ терновая древеса и во твердыняхъ его: и будутъ селенія сириномъ». Еще: «Возблагословятъ мя звѣріе сельніе, сирини и дщери струоовы, яко дахъ въ пустыни воду». Точно также пророкъ Іеремія упоминаетъ о «дщеряхъ *сириновъ*», которые «*поживутъ*» въ Вавилонѣ. Одинъ путешественникъ разсказывалъ намъ, что въ закаспійскихъ степяхъ вѣрятъ въ существованіе маленькой птички съ человѣческой головкой, которая, встрѣчаясь съ путниками, завлекаетъ ихъ въ пропасти и въ непроходимыя мѣста, гдѣ они и погибаютъ. Живетъ она преимущественно въ развалинахъ. Прельщаетъ смѣхомъ. Объ этомъ разсказѣ мы кстати вспомнили, потому что намъ бросилась въ глаза его связь съ библейскимъ представленіемъ о сиринахъ, какъ обитателяхъ разоренныхъ городовъ.

Въ христіанской миѳологіи, которой Фердинандъ Пиперъ посвятилъ свое изслѣдованіе (Mythologie der christlichen Kunst, 1847), сирена, какъ русскій сиринъ, преимущественно изображается птицей съ человѣческой головой. О сиренахъ говорятъ Тертулліанъ и Кириллъ Александрійскій, опредѣляющій ихъ, какъ птицъ-очаровательницъ, между тѣмъ какъ Василій считалъ ихъ женщинами пѣвицами. Исидоръ считаетъ ихъ дѣвушками на птичьихъ ногахъ. Впрочемъ, въ мистическомъ освѣщеніи рыбообразныя сирены являлись образомъ божественной любви, которая рыбъ, то есть, христіанскія души, извлекаетъ на свѣтъ изъ морскихъ глубинъ, очищая ихъ крещеніемъ. Замѣчательно, что въ Константинополѣ до XI столѣтія стояли позолоченныя статуи сиренъ на порфировыхъ колоннахъ. Въ руанскомъ катедралѣ сохраняются съ XV столѣтія три сирены—существа съ человѣческими головами и съ птичьими туловищами. Одна изъ нихъ держитъ сердце въ рукѣ, другая играетъ на *арфѣ*, третья вооружена щитомъ.

Къ сожалѣнію, Пиперъ ничего не говоритъ объ эволюціи сирены-птицы изъ сирены-рыбы и не упоминаетъ о сиринахъ русскихъ и восточныхъ. Едвали они были ему извѣстны.

Любопытно, что сирены, которыхъ изображали русскіе художники, стоятъ обыкновенно на ногахъ, похожихъ на человѣческія, но о трехъ пальцахъ.

Въ XVI и XVII ст. на вышивкахъ и кружевахъ сирины сопровождаютъ, обыкновенно, двуглаваго орла. Въ XII, XIII и XIV вв. изъ головы русскаго сирина выходили двѣ змѣи, обращенныя головками въ разныя стороны. Позднѣе голова сирина украшалась вѣнцомъ съ «городами», или высокою кичкою — или, наконецъ, короною (на лубочныхъ картинкахъ) и сіяніемъ, въ томъ предположеніи, что птица эта живетъ на *райскихъ древесахъ* для увеселенія святыхъ.

Давно уже перестала пѣть и плѣнять русскій

слухъ эта милая птица. Она была изъ первыхъ нашихъ птицъ, во всякомъ случаѣ, усладившихъ сѣдую древность нашу. Замолкъ сиринъ, какъ смолкли когда-то сирены.

Но каждый разъ, когда на обломкѣ изразца или на клочкѣ старой рукописи, или на концѣ полуистлѣвшаго полотенца, или на рѣзьбѣ, украшающей дубовый гребень, которымъ расчесывалъ какой-нибудь дьякъ XVI столѣтія почтенную браду свою, встрѣчаетъ любитель русской старины эту миѳическую гостью нашу, сердце его бьется учащенно: странною жизнью живутъ иныя вещи.

I. Ясинскій.

ВЫСТАВКИ:

I. Бельгійская выставка въ Петербургѣ.

Бельгійская выставка педурна. Изъ всѣхъ бывшихъ у насъ доселѣ иностранныхъ выставокъ, она больше всего напоминаетъ голландскую, не потому, чтобъ эти два сосѣднія искусства были похожи другъ на друга, но оттого, что въ организаціи обѣихъ выставокъ чувствуется что-то сходное. Всѣ «благотворительныя» выставки послѣднихъ лѣтъ имѣли мало общаго съ искусствомъ, да впрочемъ, кажется, многія изъ нихъ на это и не претендовали Отъ приторно тяжелаго привкуса итальянской выставки до сихъ поръ трудно отдѣлаться. Положимъ, что хорошую итальянскую выставку гораздо труднѣе устроить, чѣмъ хорошую бельгійскую, потому что современнаго итальянскаго искусства не существуетъ, тогда какъ въ Бельгіи живетъ много интересныхъ художниковъ.

Бельгійская выставка организована комитетомъ бельгійскихъ художниковъ, т. е. составлена людьми образованными и выбрана спокойно, добродѣтельно и блѣдно. На ней ничто не подчеркнуто и не выдвинуто, но зато нѣтъ ничего особенно плохого. Если итальянцы Сегантини и Морелли должны были краснѣть за полотна своихъ безчисленныхъ сосѣдей, то бельгійцы могутъ совершенно спокойно озираться вокругъ себя: они не встрѣтятъ въ своей средѣ непрошенныхъ и компрометирующихъ собратьевъ.

Бельгія вообще неоригинальна, и ея искусство есть въ сущности смѣсь Парижа съ Амстердамомъ, но если постараться отыскать въ немъ все-таки что нибудь свое, то можно найти нѣсколькихъ художниковъ, которые будутъ типично бельгійскими. Правда, эти художники не порадуютъ нашей публики, такъ какъ она живо окреститъ ихъ самымъ легкимъ и удобнымъ именемъ «декадентовъ», и она со своей точки зрѣнія будетъ права: Бельгія отзывчивѣе на современные запросы и смѣлѣе даже, чѣмъ Парижъ. Не говоря уже объ ея метерлинковской литературѣ, надо вспомнить, что и въ музыкальномъ отношеніи она несравненно болѣе передовая страна, чѣмъ Франція. Вагнеръ процвѣталъ въ théâtre de la Monnaie, когда его еще освистывали въ Парижѣ. Всѣ французскіе композиторы, начиная съ Берліоза и кончая Vincent d'Indy нашли себѣ пріютъ въ Брюсселѣ чуть не десяткомъ лѣтъ раньше Парижа. Въ отношеніи индустріи бельгійскіе художники долгое время были единственными соперниками порабощающаго вліянія англійскаго стиля. И теперь, когда французы перепугались грозной силы идущей съ береговъ La Manche'a и бѣшенно принялись за созданіе «собственнаго» стиля, — бельгійцы во всеоружіи встрѣтили сильныхъ завоевателей и не далѣе какъ нынче весной смѣлой выставкой, названной «Свободная эстетика» доказали, что, если они и не создали чего-нибудь совсѣмъ оригинальнаго, то все же плодовито и серьезно работали въ этой области.

Въ бельгійской живописи трудно подмѣтить тѣ черты, которыя объединяли бы всю школу и давали бы ей физіономію. Разница, какая чувствуется между Брюсселемъ и Парижемъ, между говоромъ бельгійца и француза, — та же разница, замѣтная, но трудно опредѣлимая, чувствуется и между этими двумя художественными школами. И мнѣ кажется, что бельгійское искусство надо разсматривать не какъ школу, а какъ совокупность нѣсколькихъ талантливыхъ людей, мало схожихъ другъ съ другомъ. Въ этомъ отношеніи выставка неудовлетворительна. Здѣсь не выдвинуты тѣ, съ кѣмъ было бы особенно интересно и поучительно ознакомиться. Во-первыхъ, на ней совсѣмъ отсутствуютъ четыре художника самой первой важности. Впереди всѣхъ надо поставить Леонъ Фредерика, вещи котораго теперь занимаютъ художественный Парижъ. Затѣмъ, въ пейзажѣ отсутствуетъ Бертсонъ, имѣвшій прекрасное панно въ прошломъ салонѣ и вещами котораго мы могли любоваться въ одномъ изъ послѣднихъ нумеровъ Studio, и, наконецъ, въ портретѣ недостаетъ Стивенса и Вотерса, не молодыхъ но прекрасныхъ, художниковъ, которые могли бы содѣйствовать развитію въ нашей публикѣ вкуса къ изящному. Жаль, что ихъ нѣтъ.

Всегда интересны и оригинальны вещи Фердинанда Кнопфа, художника подчасъ сухого, но достигаю-

щаго больного благородства фантазіи въ своихъ удачныхъ вещахъ. Во всякомъ случаѣ, это большой мастеръ, любопытный и тонкій, и такія вещи, какъ его «Лугъ Теннисъ» или «Зеленый пейзажъ» — произведенія настоящаго искусства. На выставкѣ — его три вещи, очень знаменитыя, часто видѣнныя и не очень симпатичныя. Это именно тотъ условно-холодный Кнольфъ, который напоминаетъ сухое воспроизведеніе съ какого-то интереснаго оригинала.

Хорошо представленъ Куртенсъ, художникъ во всѣхъ отношеніяхъ почтенный, по направленію близкій къ голландскому искусству съ его невозмутимымъ реализмомъ, бархатнымъ колоритомъ и широкой размашистой внѣшностью. На выставкѣ вообще много полуголландскихъ художниковъ въ духѣ Израэльса, Мариса и Мездага съ сѣрыми пейзажами и расплывшимися акварельными пятнами. Затѣмъ выставлено нѣсколько картинъ Клауса, Марсеттъ и Карпантье, художниковъ не безъ таланта, и даже въ массѣ картинъ парижскаго салона не проходящихъ безъ вниманія. Изъ мало извѣстныхъ художниковъ мнѣ очень понравился Ганнотьо въ своихъ стилизированныхъ акваряхъ, красивыхъ по тонамъ и напоминающихъ нашихъ художниковъ Александра Бенуа и Сомова. Ко всему этому надо прибавить скульптуру и двѣ акварели Константина Менье, этого престарѣлаго, интереснаго мастера. Насъ упрекаютъ въ нелюбви къ правдѣ и реализму! Когда реализмъ такъ понятъ, какъ у Менье, въ его рыбакахъ и пахаряхъ, мы первые же восхищаемся, но для этого надо, чтобы грубость была не груба.

Отдѣлъ прикладнаго искусства не хорошо составленъ, въ немъ нѣтъ ни оригинальности, ни силы; точно составители побоялись представить смѣлѣе бельгійскую «свободную эстетику». Здѣсь наиболѣе замѣтна та, общая всей выставкѣ, черта, которая помѣшаетъ ей имѣть значеніе для нашего художественнаго міра: она составлена слишкомъ объективно и слишкомъ сухо.

II. Ученическая выставка.

Прежде всего надо поставить вопросъ, чего можемъ мы ожидать отъ ученическихъ выставокъ, т. е., что можетъ насъ на нихъ интересовать и чего мы въ правѣ отъ нихъ требовать? Въ прошломъ году я также писалъ объ ученической выставкѣ и тогда одинъ изъ профессоровъ академіи упрекалъ меня за то, что я отнесся къ ученикамъ, какъ къ законченнымъ художникамъ и не разсматривалъ ихъ работъ съ точки зрѣнія чисто технической.

Существуетъ повѣріе, что задача академіи должна заключаться только въ этой технической сторонѣ дѣла, т. е., что она должна лишь учить правильно и грамотно писать. Старо и неразумно нападать на академію, какъ и на всякую школу вообще. Въ наше время нельзя же говорить о пресловутой самобытности. Конечно, академія должна быть школой и самой суровой, учащей рисовать и рисовать. Надо привить любовь къ рисунку, а то многіе и очень талантливые наши молодые художники переполняютъ свои вещи ошибками, и ихъ художественный инстинктъ не шокируется этой безграмотностью, замѣтной для всякаго образованнаго глаза.

Диллетантизмъ явленіе крайне симпатичное, диллетанты — это самые пріятные и интересные люди, и я не ошибусь, если скажу, что это единственно интересные люди, но что́ можетъ быть ужаснѣе диллетантизма въ ремеслѣ! А вѣдь всякое искусство заключаетъ въ себѣ такую огромную дозу ремесла, что къ послѣднему надо относиться крайне серьезно.

Что же дѣлать, приходится нанимать непоэтичныхъ натурщиковъ, придавать ихъ неуклюжему тѣлу художественныя позы и одѣвать ихъ въ затасканные костюмы.

Мнѣ часто приходилось слышать, что подходящихъ натурщиковъ нельзя найти, придать имъ нужныя позы невозможно и потому предпочтительнѣе брать «типы» изъ головы съ кривыми ртами и руками длиннѣе ногъ. Самые лучшіе наши художники новой формаціи (я не говорю объ академистахъ) почти всѣ — плохіе ремесленники, подчасъ съ большимъ вкусомъ, кое-кто со свѣдѣніями, но къ картинамъ они относятся, какъ бабочки къ цвѣтку: перелетаютъ себѣ съ цвѣточка на цвѣточекъ, съ картинки на картинку. А вѣдь большинство изъ нихъ прошло чрезъ академію.

Конечно, борьба съ технической безпомощностью — одна изъ главныхъ задачъ всякой академіи, но у послѣдней есть и другая обязанность, которая, пожалуй, не менѣе важна, чѣмъ первая, это — воспитательное значеніе, которое долженъ имѣть всякій профессоръ.

На западѣ, гдѣ художественная жизнь гораздо болѣе интенсивна, воспитательная дѣятельность профессоровъ не такъ важна, такъ какъ молодымъ художникамъ приходятъ на помощь художественныя традиціи, развитой вкусъ, разработанная и легко доступная художественная литература, а главное,

свобода отъ навязанныхъ предразсудковъ; у насъ же, при отсутствіи всѣхъ этихъ, внѣ академіи лежащихъ, воспитательныхъ средствъ, значеніе профессора должно быть особенно важнымъ. А между тѣмъ наши профессора, оставляя въ сторонѣ ихъ техническія знанія,—люди искусствомъ неинтересующіеся. Они совершенно также пассивно относятся къ старому искусству, какъ и къ ненавистной имъ современности. Для нихъ вновь открытыя фрески Гирландайо также неинтересны, какъ и новая статуя Родена. Они плетутся за искусствомъ и никакой роли въ немъ не играютъ. Можно не любить современность и отвергать ее съ точки зрѣнія великихъ древнихъ образцовъ, но для этого надо знать и любить послѣдніе. Словомъ, можно отрицать Парижъ ради Италіи-Чинквеченто, но, конечно, не ради Дюссельдорфа нашего вѣка. У насъ столько профессоровъ и ни одной порядочной «Исторіи искусствъ», изъ которой мы могли бы чему нибудь научиться. Искусство идетъ само по себѣ и профессора сидятъ по своимъ мастерскимъ также сами по себѣ.

А между тѣмъ, какъ будто что то двигается въ академіи, какія то реформы. Новые профессора, свобода темъ на конкурсѣ — все это давно всѣхъ волнуетъ.

Администрація академіи прилагаетъ всѣ усилія, чтобы вдохнуть жизнь въ омертвѣвшія академическія залы. Въ то время какъ профессора пребываютъ въ инертности, администрація академіи, состоящая изъ лицъ вполнѣ культурныхъ и доброжелательныхъ, старается, но, безъ поддержки, не можетъ двинуть дѣла впередъ.

И что же изъ всего этого выходитъ. Теперь уже можно дѣлать заключенія, они будутъ не преждевременны, такъ какъ перемѣна въ составѣ профессоровъ уже отразилась на работахъ учениковъ. Вышло то, что мы, относительно, не подвинулись ни на шагъ. Черезъ тридцать лѣтъ послѣ Европы, мы, еще недавно, писывали огромныя полотна съ классическими героями, и теперь, опять отставъ на тридцать лѣтъ, переживаемъ лебединую пѣснь того реализма, о которомъ забыло думать искусство.

Что можно сказать, обсуждая ученическую выставку? Можно лишь констатировать *передвижничество въ академіи*. Вотъ то, что поощряется въ средѣ нарождающагося художественнаго поколѣнія, именно поощряется, потому что за самыя обидныя передвижническія полотна не стыдятъ учениковъ, а посылаютъ за границу. Разныя земскія больницы перепорхнули въ молодежь вмѣстѣ съ духомъ ихъ профессоровъ. Конечно, все это отбросится, и очень скоро каждый талантливый ученикъ пойметъ, что это не серьезно и что передвижничество есть не болѣе, какъ модное увлеченіе юношескихъ лѣтъ устарѣвшихъ профессоровъ.

Итакъ, что же говорить объ ученикахъ, когда приходится сѣтовать на профессоровъ. Мало—умѣть рисовать, чтобъ получить право воспитывать, надо быть раньше всего образованнымъ человѣкомъ, надо любить и знать старое искусство, надо считаться съ временемъ, а если послушать, что говорятъ наши профессора, или взглянуть, что они пишутъ, то невольно хочется спросить, изъ какого заморскаго царства они пришли, какимъ воздухомъ они дышатъ, да и вообще дышатъ ли они? Пускай бы со своими сужденіями и работами они показались на западѣ — кто бы выдалъ имъ патентъ на право внушенія своихъ идей молодежи?

Я, конечно, говорю не о всѣхъ, но о почти всѣхъ.

С. Д.

Двѣ книги о Владимірскомъ соборѣ.

1. *Соборъ св. в. кн. Владиміра* въ г. Кіевѣ. — Альбомъ фотографа *Г. Лазовскаго*, Ц. 10 р.
2. *Соборъ св. кн. Владиміра въ Кіевѣ.* Изданіе *С. В. Кульженко*, въ Кіевѣ. 105 илл. въ текстѣ и 42 илл. на отдѣльн. листахъ.

Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ — цѣлая эпоха въ исторіи русской религіозной живописи. Русскіе художники, получившіе высшее художественное образованіе, словомъ тѣ, которые «дѣлаютъ исторію», обыкновенно игнорировали нашу старинную иконопись. Имъ было чуждо религіозное настроеніе русскаго народа, и всѣ ихъ работы въ области церковной живописи ничего не говорили ни религіозному чувству, ни художественнымъ требованіямъ. Достаточно пойти въ Исаакіевскій соборъ въ Петербургѣ, или въ храмъ Христа Спасителя въ Москвѣ, чтобы убѣдиться въ вѣрности этого замѣчанія. Живопись Маркова, Семирадскаго, Неффа, Верещагина и др. художниковъ, работавшихъ въ этихъ соборахъ — условна, совсѣмъ не народна, и потому производитъ тяжелое, нудное впечатлѣніе на зрителя.

Если какой-нибудь Тьеполо писалъ для различныхъ церквей картины на священные сюжеты, которыя мало удовлетворяютъ религіознымъ потребностямъ, то, по крайней мѣрѣ, онѣ привлекаютъ вниманіе *художника*, и поражаютъ своей оригинальной композиціей и богатствомъ красокъ. Наша же церковная живопись, лишенная въ большинствѣ слу-

чаевъ всякаго художественнаго значенія, оставалась совершенно чуждой и простому народу, такъ какъ въ ней совсѣмъ не выражались народныя вѣрованія.

Съ появленіемъ Васнецова и Нестерова — все перемѣнилось. Эти художники поняли народный духъ религіи, прониклись ею и, благодаря этому создали такія произведенія, которыя близки народу. Въ этомъ отношеніи изученіе кіевскаго собора особенно важно.

Кромѣ Васнецова и Нестерова въ работахъ принимали участіе Свѣдомскій и Катарбинскій. Они много потрудились, но ихъ живопись не имѣетъ никакого значенія для русскаго искусства. О ней никто не говоритъ, она никого не интересуетъ. «Іисусъ передъ Пилатомъ» Свѣдомскаго представляетъ собою «сюжетъ» изъ античной жизни, отъ «Дней творенія» Катарбинскаго, этого «современнаго Макарта», вѣетъ какой-то чужеземной скукой.

Для всѣхъ — живопись кіевскаго собора заключается въ работахъ Васнецова и Нестерова.

И это правильно. Оба эти художника отвѣтили на запросы религіознаго чувства, и заслуга ихъ никогда не будетъ забыта. Васнецовъ выдвигаетъ пышный, строгій, византійскій характеръ православія, Нестеровъ его блаженную, наивную сторону.

Вещи перваго періода творчества Васнецова — эпохи его «передвижничества» — не имѣютъ значенія. Всѣ же эпическія и главнымъ образомъ религіозныя его произведенія дали толчокъ новому движенію въ русскомъ искусствѣ и ужъ по одному этому сохранятся въ исторіи.

Если такимъ образомъ Владимірскій соборъ занимаетъ столь выдающееся мѣсто въ русской культурѣ, то понятно, что распространеніе его художественныхъ богатствъ путемъ воспроизведеній является крайне желательнымъ.

Передо мною лежатъ два изданія, посвященныхъ кіевскому собору: г. Кульженки и г. Лазовскаго.

Въ Россіи нельзя быть особенно строгимъ къ художественнымъ изданіямъ. Техническая сторона дѣла такъ плохо поставлена, что предъявленіе строгихъ требованій здѣсь было бы даже несправедливо. Все, начиная съ цинкографическихъ клише и кончая типографской краской у насъ плохо, а потому, обращаясь къ изданіямъ гг. Кульженки и Лазовскаго, слѣдуетъ быть снисходительнымъ.

Предпочтеніе надо отдать изданію г. Кульженки: оно, дѣйствительно, даетъ понятіе о соборѣ. Не только живопись, но и отдѣльные орнаменты, церковная утварь, архитектурныя детали собора воспроизведены въ немъ и, притомъ, довольно порядочно. Къ сожалѣнію, нѣкоторыя автотипіи воспроизведены по неудачнымъ снимкамъ. Благодаря вогнутой поверхности площади, занятой живописью, нѣкоторые «святые» работы Васнецова вышли съ удлиненными лицами.

По внѣшности, изданіе г. Кульженки, гораздо богаче и солиднѣе изданія г. Лазовскаго. Хорошая бумага, приличный переплетъ и многочисленныя воспроизведенія въ краскахъ,—все даетъ этому изданію перевѣсъ. Относительно воспроизведеній въ краскахъ замѣчу, что хотя они всѣ напечатаны очень добросовѣстно, но точность передачи оригинала должна быть подвергнута сомнѣнію.

Изданіе г. Лазовскаго—безъ текста и безъ хромолитографій. Въ немъ помѣщены лишь фототипическія воспроизведенія съ живописи, и притомъ довольно плохія. Въ фототипіяхъ нѣтъ совсѣмъ полутоновъ, есть только рѣзкія пятна, безъ всякаго перехода отъ бѣлаго къ черному. Въ Россіи можно имѣть болѣе художественныя фототипіи. Кромѣ того и внѣшность изданія непривлекательна. Повидимому издатель расчитывалъ на «черную» публику, но къ чему тогда такая высокая цѣна?

Не смотря на всѣ указанные недочеты, самый фактъ появленія этихъ изданій крайне пріятенъ.

Ф.

Письма изъ Мюнхена.

I. Зимній сезонъ въ «Сецессіонѣ».

Рѣдко молодому, только что народившемуся художественному кружку везетъ такъ, какъ повезло «Сецессіону». Его короткая, не насчитывающая еще и одного десятилѣтія исторія — сплошной тріумфъ. Какъ всякому нарождающемуся обществу, сецессіонистамъ нужны были деньги, — они ихъ получили. Нашлись люди, предложившіе имъ сотни тысячъ и у «Сецессіона» появилось свое собственное выставочное зданіе, спеціально для этого имъ выстроенное. Понемногу долги выплачивались и два года тому назадъ изъ громадной когда-то суммы долга, почти въ полмилліона марокъ, оставалось уже всего только 25 тысячъ. Въ Мюнхенѣ, въ силу особыхъ традицій, оффиціальное «поощреніе» искусствъ играетъ гораздо большую роль, чѣмъ въ какомъ-либо другомъ художественномъ центрѣ Европы, и это поощреніе составляло всегда одну изъ самыхъ главныхъ заботъ баварскихъ королей. Когда сецессіонисты отдѣлились отъ оффиціальнаго искусства, въ рядахъ послѣдняго произошло сильное замѣшательство; ушли

самые талантливые люди: Дилль, Штукъ, Гертерихъ, Габерманъ, Альбертъ Келлеръ; самъ старикъ Беклинъ примкнулъ къ нимъ и благословилъ «отступниковъ». Принялись ихъ уговаривать — это не помогло. Принялись ихъ пугать — это тоже не помогло. Тогда попробовали приласкать. Стали покупать у нихъ картины для музеевъ, назначили главнаго «заговорщика» Штука профессоромъ въ академію, за нимъ Гекера, потомъ Гертериха. Наконецъ сошлись на такомъ компромиссѣ: сецессіонисты —сами по себѣ, а «старики» —сами по себѣ, но черезъ каждые четыре года сецессіонисты выставляютъ подъ одной съ ними крышей, въ Glaspalast'ѣ. Это все. Большаго не удалось достигнуть и пришлось на этомъ помириться. За эту уступку «Сецессіонъ», продавшій свое старое зданіе и уплатившій благодаря этой операціи всѣ долги, получилъ въ собственность правительственное зданіе, въ которомъ и основался окончательно съ весны этого года. Надо полагать, что этимъ завершилась исторія его оффиціальнаго адоптированія.

Начиная съ нынѣшняго года, «Сецессіонъ», кромѣ обычной лѣтней выставки, будетъ устраивать цѣлый рядъ выставокъ въ теченіе зимы. Въ этомъ году предполагался рядъ интересныхъ выставокъ отдѣльныхъ художниковъ. Зимній сезонъ открылся нѣсколькими выставками одновременно,— это «Первая международная выставка художественныхъ фотографій», «Вторая выставка плакатовъ», «Выставка литографій и офортовъ», и кромѣ того отдѣльная «Выставка произведеній Фелисьена Ропса».

Фотографическая выставка — злоба дня здѣшнихъ художественныхъ кружковъ, благодаря тому, что на ней почти исключительно представленъ такъ называемый *клеевой процессъ* печатанія, которому предстоитъ громадная будущность, не въ одной только фотографіи, но и въ области репродуктивнаго искусства. Новый способъ репродукціи! Какъ не ухватиться за него въ наши дни, когда гастропомія репродукціи дошла до такихъ предѣловъ, о которыхъ еще 10 лѣтъ тому назадъ нельзя было и мечтать. И притомъ это способъ болѣе всего подходящій къ офорту, потому что механическая его сторона доведена до minimum'а и открыто самое широкое поле индивидуальности.

Собственно говоря, въ своей основѣ способъ этотъ извѣстенъ уже очень давно, но его забросили и только въ послѣдніе два-три года вызвали снова къ жизни и обработали такъ, какъ онъ представленъ на выставкѣ. Онъ основанъ на извѣстномъ свойствѣ двухромокислаго кали дѣлать, смѣшанную съ нимъ, клеевую краску, — чувствительной къ свѣту. Дѣлается это такъ. Берется растворъ двухромокислаго кали и смѣшивается съ разведенной на клею краской. Можно взять обыкновенныя акварельныя краски любого тона и разбавить ихъ растворомъ клея или гуммиарабика. На приготовленной бумагѣ печатаютъ негативъ совершенно такъ, какъ это печатается въ фотографіи. Черезъ темныя мѣста негатива свѣтъ не проникаетъ на окрашенную бумагу и на отпечаткѣ эти мѣста всѣ потомъ смываются водой; наоборотъ, тамъ, гдѣ былъ свѣтъ, вода не можетъ смыть и остается взятый акварельный тонъ. Во время промывки можно по желанію уничтожать болѣе и менѣе темныя мѣста, можно тутъ же работать, какъ работаютъ акварелью, и достигать поразительныхъ результатовъ. Нѣмцы называютъ это «Gummiprocess», французы — «photoaquatinte». Это — процессъ печатанія фотографіи. Совершенно такимъ же способомъ я могу воспроизвести и свой рисунокъ; его необходимо только сдѣлать не на слишкомъ толстой бумагѣ, т. е. на такой, которая бы пропускала свѣтъ, напр. французская бумага, Ватмана и т. д. Въ данномъ случаѣ мой рисунокъ замѣняетъ мнѣ стекло негатива. Отпечатокъ дастъ мнѣ обратное изображеніе рисунка, это — мой *негативъ*; печатаю еще разъ и получаю *позитивъ* моего рисунка, и могу повторить эту операцію сколько угодно разъ. Само собою разумѣется, что каждый отпечатокъ будетъ нѣсколько отличаться отъ другихъ, совершенно такъ же, какъ въ офортѣ. Такимъ способомъ можно получить оттиски въ три — четыре, даже десять красокъ и больше. Для этого надо, или печатать по нѣсколько разъ, — каждый разъ отдѣльной краской, или заранѣе самую бумагу приготовить въ нѣсколько красокъ; достигнуть этого не трудно, если держать рисунокъ и приготовляемую для отпечатка бумагу противъ свѣта, на стеклѣ. Можно устроить стеклянный экранъ, съ наклономъ у окна, и работать акварелью по бумагѣ, пользуясь лежащимъ подъ ней контуромъ оригинала. При нѣкоторомъ опытѣ можно получать необыкновенные эффекты.

Что касается собственно фотографіи, то почти все то, что даетъ теперешняя выставка въ «Сецессіонѣ», рѣшительно не подходитъ подъ опредѣленіе понятія «фотографія». Здѣсь есть вещи, которыя вамъ даютъ полное художественное наслажденіе. Разумѣется, механическая сторона фотографіи, обусловливающая ея объективность, доведена здѣсь до minimum'а: въ этомъ вся разгадка доставляемаго ею художественнаго наслажденія. Такія мастерскія,

красивыя вещи, какъ «Тополевая аллея» и «Ручей весной» *Геннеберга*, или «Березы» и «Сумерки» *Кюна*, можно поставить рядомъ съ произведеніями многихъ хорошихъ офортистовъ. Передъ вещью Ватцека «Nature morte» стоитъ вѣчно толпа: это прямо красиво написанный кусокъ. Нѣкоторые выставили даже мотивы для маіолики и кафелей (Геннебергъ напр.); трудно представить себѣ, чтобы здѣсь участвовала фотографія, до такой степени переработана натура.

Что касается плакатовъ, то тутъ можно видѣть произведенія всѣхъ мастеровъ этой отрасли искусства, начиная съ знаменитыхъ братьевъ *Бегарстафъ*, *Грассе* и *Тулузъ-Лотрека*, и кончая порядочно пріѣвшимся, благодаря своей вычурности, *Мюша*. Выставкѣ удалось на этотъ разъ счастливо избѣжать искусства *Шере*, любимца бульварной публики, наводняющаго всѣ плакатныя выставки. Превосходное впечатлѣніе оставляютъ плакаты *Янка*, мастерски владѣющаго пятномъ и выставившаго красивыя, гармоническія вещи.

О выставкѣ литографій, офортовъ и произведеній покойнаго Ропса—въ другой разъ.

Мюнхенъ, 5 декабря. *Г.*

Свѣдѣнія.

Дмитрій Григорьевичъ Левицкій, знаменитый портретистъ Екатерининской эпохи, родился въ 1735 году, въ священнической семьѣ, и получилъ свое художественное образованіе въ новооткрытой тогда Академіи Художествъ. Будучи ученикомъ Лагренэ онъ запмствовалъ отъ послѣдняго мастерской рисунокъ, далеко опередивъ учителя своимъ изъ ряду вонъ выходящимъ дарованіемъ.

Блестящій колоритъ, тонкое аристократическое письмо и удивительный вкусъ ставятъ его наряду съ величайшими портретистами XVIII вѣка.

Не смотря на громадный успѣхъ, на массу заказовъ, которыми онъ былъ заваленъ всю свою жизнь, Левицкій не исписался и не обезличился, оставаясь всегда тонкимъ психологомъ, остроумнымъ наблюдателемъ, чуткимъ къ индивидуальности изображаемыхъ имъ лицъ.

Помѣщенные въ этомъ нумерѣ портреты воспитанницъ 1-го выпуска Смольнаго Института находятся въ Большомъ Петергофскомъ Дворцѣ. Съ нихъ недавно сдѣланы удачныя копіи, которыя скрываются въ запасныхъ залахъ Музея Александра III.

Скульпторъ кн. Павелъ Петровичъ Трубецкой родился въ Италіи, гдѣ и получилъ свое художественное образованіе. На западѣ его скульптуры давно уже извѣстны, въ Россіи же его вещи появились впервые весною нынѣшняго года, на итальянской выставкѣ.

Въ настоящее время этотъ молодой и талантливый мастеръ приглашенъ занять мѣсто профессора скульптуры въ московскомъ училищѣ живописи, зодчества и ваянія.

Замѣтки.

= При международной выставкѣ картинъ, устраиваемой въ будущемъ январѣ журналомъ «Міръ Искусства», будетъ особый отдѣлъ, посвященный произведеніямъ недавно скончавшейся русской художницы Е. Д. Полѣновой. Послѣдній періодъ творчества покойной совсѣмъ неизвѣстенъ публикѣ, а между тѣмъ, оставшіяся послѣ ея смерти работы представляютъ совершенно выдающееся явленіе въ русскомъ искусствѣ.

= Художникъ В. А. Сѣровъ избранъ членомъ общества художниковъ въ Мюнхенѣ (Verein bildender Künstler Münchens. Secession). Это первый русскій художникъ, который входитъ въ составъ названнаго общества, считающаго въ числѣ своихъ членовъ всѣхъ выдающихся мастеровъ Европы и Америки.

= 1. У проф. В. Маковскаго спросили, (см. «Петерб. Газету» № 304), нѣтъ ли у его учениковъ склонности къ новаторству? Онъ на это отвѣтилъ: «нѣтъ, отъ этого Богъ миловалъ».

2. Проф. В. Маковскій заявилъ, что въ Луврѣ есть одно декадентское произведеніе, которое туда попало только по протекціи Пювиса. Не будетъ ли проф. Маковскій такъ любезенъ обозначить названіе картины, а также имя ея автора.

3. Проф. В. Маковскій удивляется, «какимъ образомъ Васнецовъ, Сѣровъ, Коровинъ и Левитанъ, эти четыре совершенно здоровые художника согласились участвовать къ журналѣ г. Дягилева». Да благоволитъ проф. Маковскій обратиться съ этимъ вопросомъ къ вышеназваннымъ художникамъ. А почему такой «совершенно здоровый художникъ», какъ проф. Маковскій, не приглашенъ сотрудничать «въ журналѣ г. Дягилева», это пусть господинъ профессоръ самъ отгадываетъ.

= Общество петербургскихъ художниковъ, по словамъ газетъ, намѣрено заняться устройствомъ эмеритальной кассы для выдачи пособій своимъ членамъ на случай инвалидности. Полезное дѣло. Но откуда взять такую уйму денегъ?

= Вышла программа 4-хъ русскихъ симфоническихъ собраній. Въ первый разъ будутъ исполнены: 2-я симфонія Аренскаго, «Памяти Чайковскаго» элегія Гречанинова, увертюра изъ оперы «Царская невѣста» Римскаго-Корсакова, 4 пьесы Рубинштейна оркестрованныя (неизвѣстно для чего) Лядовымъ, прелюдія Скрябина и симфонія Черепнина. По сравненію съ программами симфоническихъ концертовъ Музыкальнаго Общества, вышеприведенная программа представляетъ несомнѣнный интересъ, и заслуживаетъ одобренія тѣмъ болѣе, что будучи ограничена исключительно отечественными произведеніями, дирекція русскихъ симфоническихъ собраній не имѣла l'embarras du choix.

= Во второмъ симфоническомъ собраніи Музыкальнаго Общества была исполнена кантата Н. А. Римскаго-Корсакова «Свитезянка», вещь отличающаяся поэтичностью. При сплошномъ благозвучіи и ласкающей, хотя и не вполнѣ оригинальной, красивости, въ ней чувствуется нѣкоторое однообразіе, которое, впрочемъ, можно отнести на счетъ жалкаго исполненія вокальной части. Весьма любезны проявившіяся въ послѣднее время стремленія этого композитора къ опрощенію и особой чистотѣ фактуры. Въ концертѣ выступилъ также піанистъ Рауль Пюньо. Это прекрасный артистъ, играющій своеобразно, культурно и увлекательно, съ большимъ вкусомъ, быть можетъ слишкомъ французскимъ, но тѣмъ не менѣе пріятнымъ. Такими художниками могутъ интересоваться истинные любители музыки, а не одни только фортепіанные профессора консерваторіи и ихъ многочисленные ученики и ученицы.

= Откуда взялись бюсты Гоголя и Лермонтова, уныло переглядывающіеся въ Александровскомъ скверѣ? Мы съ испугомъ узнали о готовящейся тамъ же постановкѣ еще одного бюста — Глинки. Какъ извѣстно, въ скверѣ имѣется кромѣ того, еще верблюдъ и бассейнъ для купанья гиппопотамовъ.

= Въ послѣднемъ нумерѣ нѣмецкаго художественнаго журнала «Die Kunst für Alle» помѣщена статья о современномъ русскомъ и финляндскомъ искусствѣ.

Статья иллюстрирована воспроизведеніями съ картинъ слѣдующихъ художниковъ, участвовавшихъ нынѣшнимъ лѣтомъ на международной выставкѣ «Secession», въ Мюнхенѣ:

Л. Бакста, Александра Бенуа, Ѳ. Боткина, К. Коровина, И. Левитана, М. Нестерова, В. Пурвита, К. Сомова, В. Сѣрова, В. Блумстеда, А. Галлена. Къ нимъ прибавлены также снимки съ произведеній, не бывшихъ на упомянутой выставкѣ — М. Антокольскаго, И. Рѣпина, Савицкаго, А. Галлена, А. Эдельфельта и Е. Ернефельта.

= Въ послѣднемъ нумерѣ англійскаго журнала «The Studio» помѣщено воспроизведеніе съ находящейся въ музеѣ Императора Александра III картины художника В. Васнецова, писанной для плащаницы Владимірскаго собора въ Кіевѣ. Въ томъ же нумерѣ напечатана корреспонденція изъ Петербурга относительно нашего національнаго музея. Замѣтка эта понятія о музеѣ не даетъ и для иностранцевъ не интересна.

= Въ послѣднемъ нумерѣ трехъ иностранныхъ журналовъ «Magazine of art», «Die Kunst für Alle», и «Ver Sacrum», появились снимки съ картинъ проф. Рѣпина. Первые два журнала воспроизводятъ наиболѣе извѣстныя работы художника, тогда какъ «Ver Sacrum» даетъ нѣсколько любопытныхъ набросковъ, доселѣ нигдѣ не встрѣчавшихся.

= По поводу предполагаемаго устройства музея Гюстава Моро, французскій художественный критикъ Арсенъ Александръ пишетъ въ «Figaro»: «когда весной откроются двери этого музея, великая красота расцвѣтетъ въ Парижѣ, для искупленія этого города. Этотъ домъ будетъ единственной вещью въ своемъ родѣ — я это утверждаю вслухъ, безъ боязни ошибиться».

= Въ Парижѣ предполагается воздвигнуть памятникъ Пювисъ де-Шаванну. Правительство ассигнуетъ 10.000 фр., національное общество изящныхъ искусствъ (Champ de Mars), предсѣдателемъ коего былъ покойный художникъ, даетъ 5.000 фр.; недостающая же сумма будетъ пополнена подпиской.

= Недавно умершій французскій художникъ Гюставъ Моро завѣщалъ свои произведенія государству. До семисотъ картинъ, до трехсотъ акварелей, и пяти тысячъ рисунковъ было найдено въ мастерской художника. Къ веснѣ разборъ его произведеній будетъ вѣроятно законченъ и публика получитъ, наконецъ, возможность ознакомиться съ творчествомъ этого замѣчательнаго, но мало извѣстнаго мастера.

= Группа французскихъ писателей принесла въ даръ государству портретъ поэта Верлена работы Е. Шанталя, съ тѣмъ условіемъ, чтобы портретъ былъ помѣщенъ въ Люксембургскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Въ числѣ участниковъ этого подношенія отмѣтимъ имена: А. Франса, М. Барреса, Сюлли-Прюдома, Эредіа, Мендеса, Диркса и др.

= Въ Мюнхенѣ много толкуютъ о новомъ домѣ Франца Штука.

Домъ выстроенъ въ греческомъ стилѣ, по планамъ самого художника.

На освященіи присутствовало много гостей. Францъ Лепбахъ вбилъ послѣдній гвоздь и сказалъ привѣтственную рѣчь.

У насъ тоже выстроено на Невскомъ два новыхъ «художественныхъ» зданія для банковъ, изъ коихъ одинъ даже въ яко-бы римскомъ стилѣ. При ихъ освященіи должно быть говорились прекрасныя рѣчи, но мы увѣрены, что ни одинъ художникъ здѣсь не вбивалъ ни одного гвоздя.

= Въ Лондонѣ въ скоромъ времени выйдетъ въ свѣтъ изданіе рисунковъ О. Бёрдслей. Ихъ будетъ до полутораста, причемъ многіе изъ нихъ впервые появятся въ печати. Къ изданію будутъ приложены два портрета художника, а также объяснительная статья Марильера, крупнѣйшаго собственника произведеній покойнаго.

= Во Флоренціи образовалось новое общество: «защита древней Флоренціи» (società per la Difesa di Firenze Antica), въ учрежденіи котораго участвуютъ представители итальянской аристократіи, различные ученые, хранители музеевъ и др.

Ближайшей цѣлью общества является предохраненіе Флоренціи отъ цивилизаторской дѣятельности Муниципалитета, который съ необыкновеннымъ усердіемъ проводитъ новыя улицы, и возводитъ новыя постройки, разрушая старинныя зданія и памятники искусства, имѣющіе громадное художественное значеніе.

Новое общество рѣшило протестовать противъ этого варварства, и разослало во всѣ концы Европы циркуляры, прося иностранцевъ всѣхъ національностей, «объединенныхъ привязанностью къ одному изъ самыхъ красивыхъ городовъ Европы», принять участіе въ этомъ протестѣ.

Кто изъ побывавшихъ хоть разъ во Флоренціи не исполнитъ просьбы этого симпатичнаго Общества?

= Въ вѣнскомъ журналѣ «Die Zeit» проф. Мутеръ посвящаетъ прочувствованную статью Пювисъ де Шаванну. Между прочимъ авторъ говоритъ:

«Пювисъ отказался какъ отъ ложнаго паѳоса, такъ и отъ прозаическихъ поученій. Вмѣсто того, чтобы занимать разсудокъ и питать любознательность — его творчество возбуждаетъ лишь мечтательное настроеніе. Въ то время, когда другіе художники сочиняли драмы и историческіе анекдоты — онъ творилъ идилліи, отказываясь отъ всякаго повѣствовательнаго элемента... Тихія рощи, усыпанныя цвѣтами долины, плавно и радостно двигающіяся, или спокойно созерцающія человѣческія фигуры — вотъ простые элементы его искусства..... Что особенно восторгало всѣхъ въ произведеніяхъ Пювиса — это сила его рисунка... Какъ разъ потому, что современное искусство такъ долго сосредоточивалось исключительно въ красочныхъ эффектахъ, Пювисъ не могъ не поражать, какъ единственный стилистъ, который, понималъ красоту линіи, и только одними контурами былъ способенъ выражать великіе замыслы».

= Въ № 254 «Русск. Вѣдом.» г. Полнеръ въ своемъ фельетонѣ, посвященномъ Третьяковской галлереѣ, касается такъ называемаго «новаго» направленія въ русскомъ искусствѣ.

«Противъ чего же вооружаются художники новой формаціи?» — говоритъ онъ. «Быть можетъ, ихъ не затрагиваютъ больше общественные мотивы? Быть можетъ, они жалуются, что въ погонѣ за идеями упущена живописная сторона дѣла? Или они чувствуютъ природу и жизнь по своему и обвиняютъ представителей такъ-называемой русской школы въ рутинѣ, въ писаніи по шаблонамъ? Что же? Въ добрый часъ! Если новыя стремленія также искренни, какъ и предшествовавшіе опыты, мы только выиграемъ, прочитывая новую страницу изъ исторіи русскаго искусства».

= Ж. Раффаэлли, одинъ изъ оригинальнѣйшихъ французскихъ художниковъ, выставилъ на дняхъ въ залахъ Бинга, въ Парижѣ, коллекцію офортовъ. Парижскіе критики отзываются съ большою похвалою объ удачной попыткѣ Раффаэлли ввести легкую раскаску въ однотонный офортъ.

Дозволено цензурою. СПБ. 30-го ноября 1898 г.

Типографія Эд. Гоппе. Вознесенскій пр., № 53.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 5.

St.-Pétersbourg, 1899.

SOMMAIRE.

TEXTE:

Prince S. Wolkonski. «L'Art» (fin).
Chronique: **Wl. Soloview.** Mickiewicz.
I. Grabar. Félicien Rops.
Z. Hippius. Deux drames du comte A. Tolstoi.
B. Lvow. Exposition des oeuvres posthumes de Schichkine, Yarochenko et Yendogourow.
S. D. Deux petits événements.
A. Koptiaëw. Bibliographie musicale. Notices.

ILLUSTRATIONS:

M-lle Davydow. Frontispice et initiale (p. 69).
P. Sokolow (né en 1821). Portrait du peintre, p. 70. (Musée national).
Sur l'herbe, p. 71. (app. à Mr. N. Hartong).
Pluie d'automne. Fusain. P. 72. (app. à Mr. Velten).
Troupeau de chevaux, p. 72. (app. à Mr. Krivenko).
A l'abreuvoir, p. 73. (app. à Mr. Krivenko).
La chasse à courre, p. 74. (app. à Mr. Krivenko).
Portrait, p. 75. (Museé national).
F. Rops. Manette Salomon. (p. 76).
Messaline. (p. 77).
La vieille. (p. 77).
M-lle Davydow. Six dessins pour broderies. (pp. 78—82).
Céramique finlandaise. (p. 83). (Manufacture Iris, à Borgo.).
Wroubel. Sculptures décoratives. (pp. 84—85).
Quatre spécimens de l'architecture russe du XVII siècle, pp. 86—88. (d'après photogr.).
Carreau de faïence de l'église St. Jean à Jaroslaw. (p. 89).
E. Répine. Portrait de Mr. P. Trétiakow, fondateur de la galerie Trétiakow à Moscou, † le 4/16 Déc. 1899. (p. 90).

PLANCHES HORS TEXTE:

P. Sokolow. Maison abandonnée.
F. Rops. L'Incantation.
M-lle Davydow. Motif de broderie.

Phototypies d'Albert Frisch (Berlin).
Autotypies de Meysenbach et Riffarth (Berlin), de Tilgmann (Helsingfors), de Hoppé et de Wilborg (St. Pétersbourg).
Chromo-autotypies de A. Mamontow (Moscou).
Chromo-lithographies de Kadouchine (St. Pétersbourg).

Le «**Monde Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de l'**Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques**, aussi bien que dans son **application á l'Industrie.**

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de préférence toute oeuvre qui, témoignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes qui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisons bimensuelles, format in 4°. Chaque numéro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies chromo-lithographies etc.).

Abonn mnt an nul:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris. 1, Boulevard des Capucines. **Behr,** Berlin N W 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer**, Muenchen 2, Odeons Platz. **M. O. Wolff,** St. Petersburg 18, Gostiny Dvor.

Princesse Ténicheff
et *S. Mamontow,*
éditeurs,
S. Diaghilew
Rédacteur en chef.

Typ. Ed. Hoppe.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 5, 1899 г.

Искусство (окончаніе). **Кн. С. Волконскаго.**

Хроника. Мицкевичъ. **Вл. Соловьева.** — Фелисьенъ Ропсъ. **И. Грабаря.** — Двѣ драмы А. Толстого. **З. Гиппіусъ.** — Посмертная выставка Шишкина, Ярошенки и Ендогурова. **Б. Львова.** — Два маленькихъ событія. **С. Д.** — Библіографія. **А. Коптяева.** — Свѣдѣнія. — Замѣтки.

Иллюстраціи. **Н. Давыдова.** Заставка и заглавная буква — **П. Соколовъ.** Портретъ художника. (Муз. Имп. Алекс. III). На травѣ. (Соб Н. Н. Гартонгъ). Осенній дождь. (Соб. г. Фельтена). Табунъ. (Соб. В. С. Кривенко). На водопоѣ. (Соб. В. С. Кривенко). Охота съ борзыми. (Соб. В. С. Кривенко). Портретъ С. Атавы. (Муз. Имп. Алекс. III). — **Ф. Ропсъ** († 1898). Манетъ Саломонъ. Мессалина. Старуха. — **Н. Давыдова.** Мотивъ для ковра. Рисунокъ для портьеры. Рисунокъ для скатерти. Рисунокъ для ковра. Мотивъ для скатерти. Рисунокъ для подушки. **Двѣ финляндскія маіолики завода „Ирисъ" въ Борго.** — **Врубель.** Двѣ декоративныя скульптуры для готической лѣстницы. — **Благовѣщенская церковь въ селѣ Тайнинскомъ. Входъ въ церковь Іоанна Лѣствичника въ Никольскомъ монастырѣ въ городѣ Гороховцѣ (XVII стол.). Часовня Феодоровскаго монастыря (XVII стол.). Алтарное окно церкви Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ (XVII стол.) Изразецъ церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ въ Ярославлѣ.**

И Рѣпинъ. Портретъ П. М. Третьякова († 4 дек. 1898 г.).

Приложенія. **П. Соколовъ.** Покинутая усадьба.

Ф. Ропсъ. Обольщеніе.

Н. Давыдова. Вышивка для скатерти.

Заставка и заглавная буква **С. Давыдовой.**

Обложка работы **К. Коровина.**

Фототипіи исполнены у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Автотипіи: у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ и у **Тильгмана** въ Гельсингфорсѣ. Цинкографіи у **Гоппе** въ СПБургѣ. Хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Шрифтъ отлитъ по стариннымъ матрицамъ въ словолитнѣ **Императорской Академіи Наукъ.**

Объявленія.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Редакція журнала «Міръ Искусства», желая содѣйствовать поднятію гравернаго искусства въ Россіи, рѣшила обратиться къ выдающимся русскимъ художникамъ съ просьбою поддержать её въ этомъ начинаніи.

На первый разъ редакція открываетъ подписку на оригинальный

ОФОРТЪ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА В. СѢРОВА.

Офортъ, изготовляемый по спеціальному заказу редакціи, будетъ **отпечатанъ лишь въ 25 экземплярахъ, послѣ чего доска тотчасъ будетъ уничтожена**. Каждый экземпляръ будетъ нумерованъ и собственноручно подписанъ авторомъ. Размѣръ офорта опредѣляется приблизительно въ 30×40 сантиметровъ. Цѣна за экземпляръ назначена въ 15 руб.

Принимаются письменныя, а также и личныя заявленія о подпискѣ въ квартирѣ редактора (45, Литейная, С.-Петербургъ) по вторникамъ и пятницамъ отъ 4 до 6 ч. дня. При подпискѣ вносятся 10 руб., остальная же сумма при полученіи офорта.

ИСКУССТВО

(*Окончаніе*).

езультатъ духовной и матеріальной работы художника, сказали мы, — вотъ чѣмъ представится намъ произведеніе искусства, если отстранимъ (до поры до времени) личность того, кто имъ любуется; общая же почва, на которой найдемъ сходство всѣхъ произведеній искусства — условія и причины ихъ возникновенія.

Во всѣхъ странахъ земного шара, во всѣ времена люди предавались духовному творчеству и духовные образы, предносившіеся ихъ воображенію, воплощали въ осязаемыхъ для зрѣнія и слуха формахъ; и за долгій періодъ своего историческаго и доисторическаго существованія человѣчество заселило свою землю новыми, до него не бывшими твореніями; изъ матеріала, вырваннаго имъ у природы, оно создало и противупоставило природѣ свой, безъ него бы не существовавшій міръ. Въ этомъ мірѣ, изъ лона природы, но помимо природы возведенномъ, человѣчество на всѣ времена закрѣпило въ неизмѣнныхъ формахъ, задержало въ незыблемыхъ границахъ и предохранило отъ неумолимаго закона разрушенія огромную долю мимонесущейся жизни. Такимъ образомъ искусство встаетъ, какъ плодъ гигантской попытки человѣка, можетъ быть и безсознательной, противодѣйствовать страшной для него, роковой смѣнѣ міровыхъ явленій. Παντα ῥει, παντα χωρει, οὐδεν μενει: все течетъ, все проходитъ, ничто не остается, — такъ говоритъ философъ; но является художникъ и, какъ бы зажимая ротъ философу, восклицаетъ: нѣтъ, останется! И вотъ событія, дѣянія людей, мысли, страсти, самыя сложныя чувства, самыя неуловимыя ощущенія, самыя мимолетныя настроенія сохраняются и передаются намъ изъ отдаленнѣйшихъ временъ; цѣлыя эпохи, отжившія цивилизаціи изъ нѣдръ прошлаго какъ бы смотрятъ на насъ и наперекоръ закону скоротечности продолжаютъ *существовать* въ созданіяхъ искусства.

Взглянемъ же на искусство съ этой стороны, посмотримъ, чѣмъ этотъ созданный человѣкомъ міръ отличается отъ міра физическаго, среди котораго онъ возникъ и изъ котораго заимствуетъ свой матеріалъ.

Древній философъ замѣтилъ, что мы никогда не входимъ дважды въ ту же рѣку: рѣка течетъ, и каждый разъ, что мы въ нее входимъ, мы собственно входимъ въ

П Соколовъ. Портретъ художника.

другую рѣку. Этотъ единичный примѣръ какъ нельзя лучше изображаетъ тотъ законъ смѣны и чередованія, которому повинуется все живущее. Процессъ физической жизни есть постоянное измѣненіе отъ рожденія, расцвѣтанія, къ упадку и смерти; можно сказать, что въ физическомъ мірѣ бытія въ собственномъ смыслѣ нѣтъ, — физическое существованіе есть переходъ изъ одного физическаго небытія въ другое физическое

небытіе: дубъ не существовалъ, прежде чѣмъ зародился изъ жолудя, и перестаетъ существовать, послѣ того какъ свалился, превратился въ прахъ и поглощенъ землей, а то, что мы называемъ жизнью дерева, есть лишь постепенный переходъ отъ небытія предшествующаго его зарожденію, къ небытію, наступающему послѣ его смерти. Не одна рѣка, значитъ, является иною, каждый разъ какъ мы въ нее смотримъ (рѣка, вслѣдствіе видимости своего движенія, была лишь удобной аллегоріей для греческаго философа): вся окружающая насъ природа, какъ рѣка, несется передъ нами, увлекаемая безконечнымъ процессомъ расцвѣтанія и умиранія, и, подобно тому какъ мы никогда не погружаемся въ ту же самую воду, такъ точно никогда не созерцаемъ мы ту же самую природу. Представьте, что вы стоите передъ стѣной и сквозь узкую щель смотрите на безконечную процессію, которая движется по другую сторону стѣны: въ каждый моментъ вашего наблюденія вы видите другую часть процессіи и ни въ одинъ послѣдующій моментъ уже не увидите ту часть, которую видѣли раньше. Подобно этой безконечной процессіи проходитъ предъ нами безконечная смѣна міровой жизни; непроницаемая стѣна, предъ которой мы стоимъ, это — недоступное для насъ прошлое и невѣдомое будущее, узкая щель, сквозь которую мы улавливаемъ нѣкоторую часть вѣчно движущейся жизни, краткое время нашего земного существованія.

Законъ смѣны и чередованія, царящій въ физическомъ мірѣ, съ древнѣйшихъ временъ, какъ видно изъ двухъ приведенныхъ изреченій, занималъ человѣческій умъ;

П. Соколовъ.
На травѣ.

П. Соколовъ. Осенній дождь. Рисунокъ углемъ.

въ наши дни онъ получилъ особенную яркость и опредѣленность благодаря теоріи эволюціи, но Дарвинъ не констатировалъ новаго факта, а лишь далъ объясненіе тому, что въ далекомъ сумракѣ временъ уже формулировалъ Гераклитъ, замѣтивъ, что все течетъ, все проходитъ, ничто не остается. По этому объясненію, какъ извѣстно, всякое вымираніе рода и вида совершается на пользу другого рода и вида, и такъ какъ вымираніе является результатомъ неприспособленности къ окружающимъ условіямъ, то наблюдаемая въ физическомъ мірѣ смѣна существъ есть не безсмысленное и безцѣльное выталкиваніе одного существа другимъ, а непрерывный процессъ улучшенія ради приспособленія къ окружающимъ условіямъ. Средство, которымъ природа идетъ къ улучшенію, есть борьба за существованіе и проистекающее отсюда торжество сильнаго. Путь, направленіе, по которому вселенная эволюціонируетъ, какъ извѣстно, объясняется различно. По точному смыслу ученія Дарвина, процессъ улучшенія совершается какъ бы въ прямолинейномъ, восходящемъ порядкѣ, что дало поводъ Друммонду сравнить открытіе закона эволюціи съ открытіемъ вращенія земли: Галилей открылъ, что вселенная движется съ запада на востокъ, Дарвинъ доказалъ, что она имѣетъ еще дви-

П. Соколовъ Табунъ.

П·СОКОЛОВЪ·
ПОКИНУТАА·УСАДЬБА·

П. Соколовъ
На водопоѣ.

женіе снизу вверхъ. Другая теорія, — которой придерживаются нѣкоторые послѣдователи Дарвина, — исходя по аналогіи отъ частныхъ примѣровъ, утверждаетъ, что вселенная, какъ и все живущее во вселенной, должна завершить свой замкнутый кругъ: какъ растеніе зарождается, цвѣтетъ и увядаетъ, какъ животное родится, живетъ и умираетъ, такъ и вся совокупность видимаго міра должна описать свою дугу отъ рожденія къ смерти. Для насъ въ данномъ случаѣ не важно, по какому направленію совершается эволюція: по прямолинейному ли или по дугообразному; для насъ важенъ, во-первыхъ, самый фактъ, что все живущее повинуется закону смѣны и чередованія, во-вторыхъ — то, что фактъ этотъ получаетъ особенную нравственную окраску, благодаря принципу борьбы за существованіе и торжества сильнаго, и, наконецъ, для насъ важно, что человѣкъ, какъ часть вселенной, есть тѣмъ самымъ составная часть общаго эволюціоннаго процесса. Физическій человѣкъ наравнѣ со всѣмъ живущимъ подверженъ закону смѣны и чередованія; онъ на себѣ самомъ испытываетъ неумолимое дѣйствіе расцвѣтанія и умиранія, и, чтобы оградить себя, и онъ, какъ и все живущее, участвуетъ въ борьбѣ за существованіе и способствуетъ торжеству сильнаго. Таковъ физическій человѣкъ; но человѣкъ надѣленъ и духовною природой, и послѣдняя не остается безучастнымъ зрителемъ тѣхъ условій, въ которыя поставлена физическая часть человѣческой личности: она возмущается жестокостью принципа борьбы за существованіе, несправедливостью торжества сильнаго, безжалостностью всеобщаго умиранія; результатомъ этого является активное вмѣшательство духовнаго человѣка въ физическую жизнь съ цѣлью, сколько возможно, измѣнить ея условія.

П. Соколовъ. Охота съ борзыми.

Духовная сторона человѣка возмущается противъ борьбы за существованіе и торжества сильнаго; на помощь является нравственное чувство и, повинуясь ему, человѣкъ работаетъ надъ установленіемъ въ мірѣ такихъ условій жизни, которыя бы упразднили самую необходимость борьбы за существованіе и, вмѣсто торжества сильнаго, обезпечили бы торжество достойнаго; въ результатѣ получаются гражданственность, благотворительность и т. д.

Духовная сторона человѣка возмущается противъ скоротечности и измѣнчивости всего окружающаго; на помощь является эстетическое чувство, и, повинуясь ему, человѣкъ изыскиваетъ всевозможныя средства, чтобы либо задержать проходящую жизнь въ матеріальной формѣ, изображая ее на томъ или другомъ моментѣ прохожденія, либо — придать матеріи, заимствуемой у природы, такія формы, которыхъ въ природѣ нѣтъ, и которыя поэтому не вызываютъ въ нашемъ умѣ представленія о развитіи и умираніи, а являются законченными сами въ себѣ; въ результатѣ получаются произведенія искусства. Въ первомъ случаѣ, т. е. когда человѣкъ пользуется предоставленнымъ ему природою матеріаломъ, для того чтобы въ немъ задержать тотъ или другой моментъ мимодущей жизни, въ результатѣ получаются такъ называемыя искусства изобразительныя. Такъ, художникъ видитъ красивое лицо, — по законамъ природы оно должно состариться, умереть, истлѣть, быть съѣдено червями, но художникъ беретъ у природы краски и полотно и задерживаетъ черты прекраснаго лица, какими онѣ были въ тотъ моментъ, когда онѣ его поразили. Во второмъ случаѣ, т. е., когда человѣкъ придаетъ матеріи, взятой имъ у природы, такія формы, которыхъ въ природѣ нѣтъ, въ результатѣ получается то искусство, которое иногда называется мертвымъ (потому что оно не изображаетъ жизнь),— архитектура, орнаментація. Такъ, художникъ беретъ у природы кусокъ дерева, — по законамъ природы этотъ кусокъ дерева, какъ часть органическаго цѣлаго, долженъ бы былъ развиваться вмѣстѣ со своимъ цѣлымъ, вмѣстѣ съ деревомъ расти, умереть, разсыпаться въ прахъ, но художникъ вырываетъ его изъ его физическаго процесса, можно сказать — матеріально убиваетъ его, вырѣзываетъ изъ него украшеніе того или другого стиля, подчиняетъ его извѣстнымъ требованіямъ симметріи, извѣстнымъ законамъ геометрическихъ пропорцій, придаетъ ему, наконецъ,

П. Соколовъ. Портретъ С. Атавы.

такую форму, которой въ природѣ нѣтъ, и вотъ кусокъ дерева, бывшая составная часть вселенской растительной жизни, вѣчно стремящейся, никогда не останавливающейся, представляетъ изъ себя нѣчто въ себѣ законченное, само до себя дозрѣвшее. Сюда же относится музыка: какъ въ архитектурѣ человѣкъ овладѣваетъ камнемъ, чтобы подчинить его своимъ законамъ, такъ въ музыкѣ онъ овладѣваетъ звукомъ и изъ этого матеріала создаетъ новый, не существующій въ природѣ міръ. Совершенно невѣрна теорія физіологовъ, которые видятъ въ музыкѣ и въ лирической поэзіи естественное развитіе, какъ бы *продолженіе,* животнаго крика; нѣтъ, искусство есть результатъ духовнаго *вмѣшательства* человѣка въ физическій процессъ жизни, а крикъ животный, предоставленный самому себѣ, — будь онъ вызванъ страданіемъ, или радостью, или половымъ стремленіемъ, — никогда ни во что не разовьется, а всегда останется крикомъ: корова мычала во времена фараоновъ не иначе, чѣмъ мычитъ теперь, и человѣкъ подъ ножемъ оператора кричитъ теперь такъ же, какъ кричалъ бы и десять вѣковъ тому назадъ; значитъ, пѣсня человѣческая и лирическая поэзія не есть *развитіе* крика, а нѣчто *новое,* человѣкомъ изъ крика созданное; крикъ не есть первичная форма музыки или поэзіи, но лишь грубый матеріалъ, которымъ человѣкъ воспользовался, подобно тому какъ ваятель пользуется глыбой гранита; говорить же, что крикъ естественнымъ путемъ развился въ пѣсню, это то же, что сказать, что гранитная скала естественнымъ путемъ развилась въ статую.

Изъ разсмотрѣннаго нами достаточно выяснилось, чѣмъ созданный человѣкомъ міръ искусства отличается отъ міра природнаго, среди котораго онъ возникъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ выяснилось, слѣдовательно, и то, чѣмъ различныя произведенія искусства схожи между собой: они схожи именно тѣми своими сторонами, которыми *всѣ одинаково отличаются* отъ природы. Возвращаясь къ поставленному нами вопросу, — что общаго между памятникомъ, вальсомъ, канделябромъ, такого общаго, что позволяетъ ихъ причислить къ одной отрасли человѣческой дѣятельности,—мы должны будемъ отвѣтить, что общее между ними именно то, чѣмъ всѣ они одинаково отличаются отъ природы; каждое изъ этихъ произведеній есть какъ бы украденный отъ природы кусокъ матеріала (камень, бронза, звукъ), на который человѣкъ налагаетъ руку, чтобы въ немъ

Ф. Ропсъ. Манетъ Саломонъ.

задержать ту или другую долю вѣчно бѣгущей жизни: либо извѣстный моментъ внѣшней жизни, либо тотъ или другой моментъ своей внутренней жизни, либо вѣчно мѣняющееся въ природѣ сочетаніе линій, красокъ, оттѣнковъ, звуковъ, отношеній. Каждый изъ этихъ предметовъ есть кусокъ матеріала, который человѣкъ вырвалъ у природы, изъялъ изъ нормальнаго обращенія, отвлекъ отъ того назначенія, какое онъ выполнялъ бы, если бы оставался въ лонѣ природы, и которому далъ свое новое назначеніе доставлять ему духовную радость. Вотъ, значитъ, что представляетъ изъ себя воздвигнутый человѣкомъ міръ искусства: это — застывшая жизнь. Въ то время какъ ни одинъ мигъ прошлаго не доступенъ для насъ въ природѣ, въ искусствѣ мы приходимъ въ соприкосновеніе съ прошлымъ на всѣхъ ступеняхъ развитія и, по нашему собственному желанію и выбору, — когда хотимъ. Искусство есть памятникъ жизни; не будь его, мы бы ничего не знали о прошломъ человѣческаго рода: людскія поколѣнія смѣняли бы другъ друга, оставляя не больше памяти по себѣ, чѣмъ древесные листья прошедшихъ годовъ. Искусство есть торжество памяти надъ забвеніемъ, а не есть ли это одинъ изъ главныхъ источниковъ радостей человѣческихъ? Я даже думаю, что всякая духовная радость въ концѣ концовъ сводится къ побѣдѣ памяти надъ забвеніемъ.

Конечно, произведенія искусства, какъ не могущія обойтись безъ вещественнаго матеріала, сами на себѣ испытываютъ разрушительное дѣйствіе времени и тѣмъ все-таки участвуютъ въ міровомъ процессѣ смѣны и чередованія; самый долговѣчный памятникъ зодчества не минетъ общей судьбы; сбереженіе его потребуетъ неусыпныхъ наблюденій со стороны человѣка, а то природа возьметъ его обратно: вѣтеръ будетъ его обдувать, дождь будетъ обливать его, трава проползетъ въ его щели, расшатаетъ связь его камней, земля сядетъ подъ нимъ и начнетъ вбирать въ себя, время обратитъ

ФРОЛЪ
ОБОЛЬЩЕНІЕ

Ф. Ропсъ.
Мессалина.

его въ прахъ, и, наконецъ, природа вернетъ въ свое лоно отобранный у нея матеріалъ. Но какъ труденъ и продолжителенъ представляется процессъ разрушенія въ тѣхъ предметахъ, которые человѣкъ вывелъ изъ природы, сравнительно съ естественнымъ процессомъ умиранія, которому подчиняется все органически живущее! Картина, по матеріалу своему самое недолговѣчное изъ произведеній пластическихъ искусствъ, на многіе вѣка переживаетъ человѣка, на ней изображеннаго. А есть искусства, произведенія которыхъ навсегда обезпечены противъ матеріальнаго разрушенія, какъ поэзія и музыка, ибо слово и звукъ не испытываютъ ни разрушенія, ни гніенія, подобно камню или краскѣ, но всегда одинаково сильны, юны и свѣжи. Достойно вниманія, что именно тѣ искусства, матеріалъ которыхъ, если можно такъ выразиться, наименѣе матеріаленъ, представляютъ въ своихъ произведеніяхъ наибольшую силу сопротивленія разрушительному дѣйствію времени: мраморъ и бронза должны показаться хрупкими предъ долговѣчностью звука и слова, не имѣющихъ ни объема, ни вѣса; въ то время какъ самыя прочныя созданія архитектуры должны когда-нибудь погибнуть, произведенія поэзіи и музыки ограждены отъ разрушенія. Да оно и законно: во всѣхъ другихъ искусствахъ,

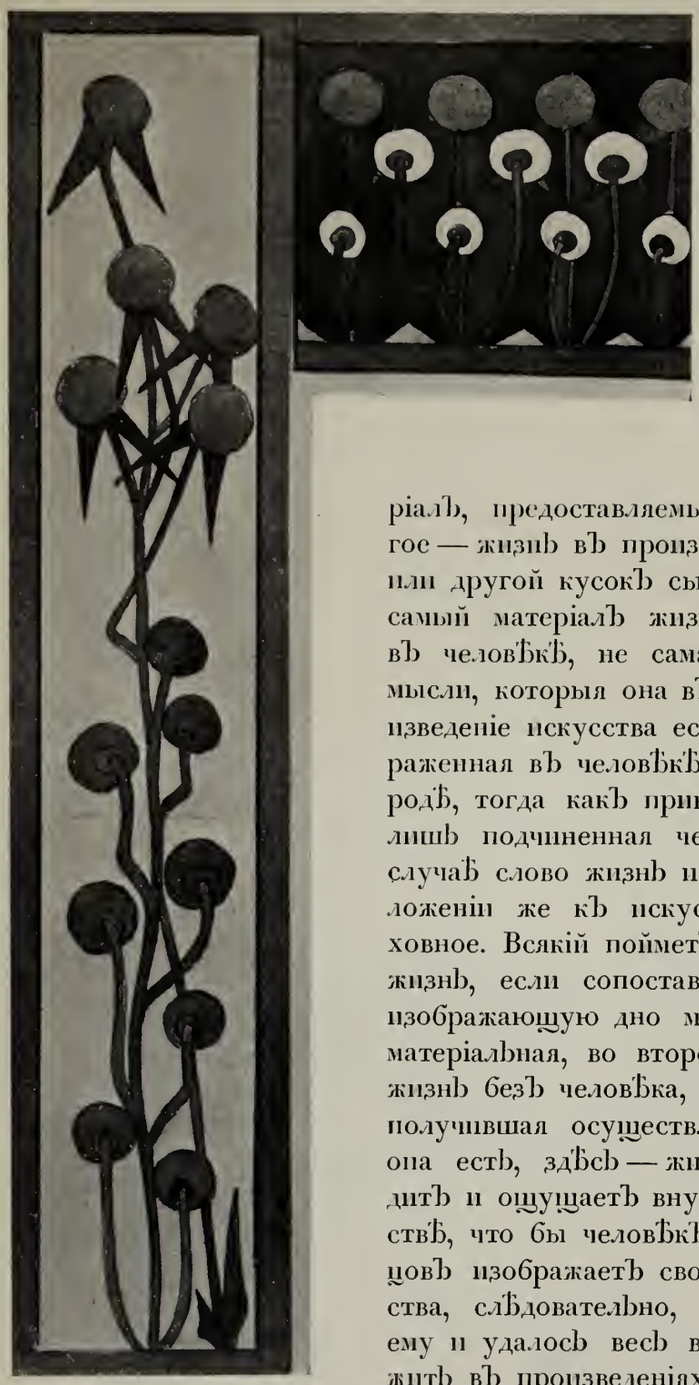
Ф. Ропсъ.
Старуха.

Н. Давыдова. Мотивъ для ковра.

кромѣ этихъ двухъ, человѣкъ работаетъ изъ матеріала, взятаго у внѣшней природы, и послѣдняя требуетъ его себѣ обратно; для поэзіи же человѣкъ черпаетъ матеріалъ изъ самого себя, для музыки онъ самъ создаетъ свой матеріалъ, самъ вызываетъ звукъ; ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ онъ у внѣшней природы матеріаломъ не одолжается, онъ заимствуется у нея лишь необходимыми для себя орудіями, какъ бумага, чернила, музыкальные инструменты, и они подвержены закону всеобщаго разрушенія, но самый матеріалъ поэзіи и музыки, — слово и звукъ, — принадлежатъ человѣку, и потому произведенія ихъ ограждены отъ всякаго посягательства со стороны природы и только вмѣстѣ съ человѣкомъ же могутъ исчезнуть. Впрочемъ, это относится уже къ разряду тѣхъ признаковъ, которыми искусства отличаются другъ отъ друга, насъ же интересуютъ ихъ сходственные признаки.

Итакъ, выискивая сходственныя черты разнообразныхъ произведеній искусства, мы прежде всего нашли ихъ въ тѣхъ признакахъ, которыми они всѣ одинаково отличаются отъ природы. Но отличіе отъ природы не сближаетъ ли произведенія искусства съ произведеніями человѣка въ другихъ областяхъ его дѣятельности? Все, созданное прикладной наукой, напр., точно также есть новый, безъ человѣка не существовавшій міръ, возникшій въ природѣ помимо природы, воздвигнутый человѣкомъ изъ матеріала, взятаго у природы, — однако, телефонъ мы не называемъ произведеніемъ искусства. Остановимся же на тѣхъ изъ отмѣченныхъ нами признакахъ, которые отличаютъ искусство уже не отъ природы только, но и отъ другихъ видовъ человѣческой дѣятельности.

Мы сказали, что произведеніе искусства есть кусокъ естественнаго матеріала, на который человѣкъ наложилъ руку, для того чтобы въ немъ задержать извѣстную долю жизни. Уже здѣсь видна разница, отличающая міръ искусства отъ міра прикладной



Н. Давыдова. Рисунокъ для портьеры.

науки. Телефонъ или термометръ тоже кусокъ естественнаго матеріала, въ которомъ человѣкъ задержалъ долю жизни, но вопросъ— какой жизни? Задержанная въ научномъ инструментѣ жизнь это прямо извѣстные элементы той физической жизни, которою живетъ природа, — движеніе, свѣтъ, теплота и т. п., — элементы, какъ бы взятые въ плѣнъ и обращенные человѣкомъ на свою потребу, это — сама жизнь, какъ она есть,— сырой, непереработанный матеріалъ, предоставляемый человѣку природой. Совсѣмъ другое — жизнь въ произведеніи искусства. Здѣсь уже не тотъ или другой кусокъ сырой природы, а изображеніе его, не самый матеріалъ жизни, а то, какъ эта жизнь отражается въ человѣкѣ, не сама природа, а тѣ ощущенія, чувства, мысли, которыя она въ человѣкѣ вызываетъ; словомъ, произведеніе искусства есть въ равной степени — природа, отраженная въ человѣкѣ, и — человѣкъ, выразившійся въ природѣ, тогда какъ прикладная наука есть та же природа, лишь подчиненная человѣку; вотъ почему въ послѣднемъ случаѣ слово жизнь имѣетъ матеріальное значеніе, въ приложеніи же къ искусству оно пріобрѣтаетъ значеніе духовное. Всякій пойметъ разницу этихъ двухъ значеній слова жизнь, если сопоставитъ въ мысли акваріумъ и картину, изображающую дно морское. Въ первомъ случаѣ — жизнь матеріальная, во второмъ случаѣ — жизнь духовная, тамъ жизнь безъ человѣка, здѣсь жизнь, только черезъ человѣка получившая осуществленіе, тамъ — жизнь внѣшняя, какъ она есть, здѣсь — жизнь внѣшняя, какъ человѣкъ её видитъ и ощущаетъ внутри себя. Такимъ образомъ, въ искусствѣ, что бы человѣкъ ни изображалъ, онъ въ концѣ концовъ изображаетъ свои ощущенія, свои мысли, свои чувства, слѣдовательно, выражаетъ самого себя, и, хотя бы ему и удалось весь внѣшній міръ изобразить и заставить жить въ произведеніяхъ искусства, послѣднія будутъ носителями не самой жизни, а человѣческаго воспріятія ея. Изъ сказаннаго явствуетъ, чѣмъ отличаются произведенія прикладной науки отъ произведеній искусства: въ нихъ нѣтъ элементовъ человѣческой духовной жизни. Вотъ почему мы сочли себя въ правѣ утверждать что, не будь искусства, ничего бы не было намъ извѣстно изъ жизни прошлыхъ поколѣній: сохранившіяся произведенія прикладной науки раскрыли бы намъ предѣлы ихъ знаній, но чего они желали, на что надѣялись, о чемъ мечтали, что любили и какъ любили, навсегда осталось бы для насъ сокрыто.

Разсмотрѣнная нами разница между произведеніями искусства и произведеніями прикладной науки относится къ ихъ возникновенію, къ моменту ихъ созданія человѣкомъ; мы увидимъ, что и послѣ того, что они созданы, они существенно отличаются другъ отъ друга по тому роду служенія, которое они выполняютъ въ жизни человѣка.

Всякій научный инструментъ имѣетъ какое-нибудь практическое назначеніе, безъ выполненія котораго онъ не имѣетъ смысла; для выполненія этого назначенія онъ или долженъ самъ повиноваться вліянію извѣстныхъ законовъ природы, какъ термометръ, компасъ, или требуетъ дѣятельнаго участія со стороны человѣка, какъ телескопъ, телефонъ; ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ данный приборъ самъ по себѣ не имѣетъ никакого значенія, онъ имѣетъ цѣнность лишь по сколько онъ является посредникомъ между человѣкомъ и той цѣлью, которую человѣкъ при помощи его хочетъ достигнуть. Напротивъ того, произведеніе искусства само въ себѣ осуществляетъ свою цѣль; тѣмъ, что оно существуетъ, оно уже исполняетъ свое назначеніе, оно само воздѣйствуетъ на человѣка и требуетъ со стороны его лишь созерцательнаго къ себѣ отношенія. Телескопъ самъ по себѣ не имѣетъ смысла, не можетъ ни радовать, ни поучать; картина сама по себѣ имѣетъ смыслъ и, наравнѣ съ звѣздой, которую телескопъ къ намъ приближаетъ, можетъ быть и самостоятельнымъ предметомъ изученія, и источникомъ духовной радости. Такимъ образомъ, служеніе, выполняемое произведеніями прикладной науки,—вспомогательное, служеніе, выполняемое произведеніями искусства, — самостоятельное.

Однако, есть цѣлый разрядъ произведеній искусства, которыя на первый взглядъ какъ будто противорѣчатъ только что сказанному: предметы домашней утвари, мебель и т. д., подобно научнымъ приборамъ, исполняютъ практическое назначеніе, а есть

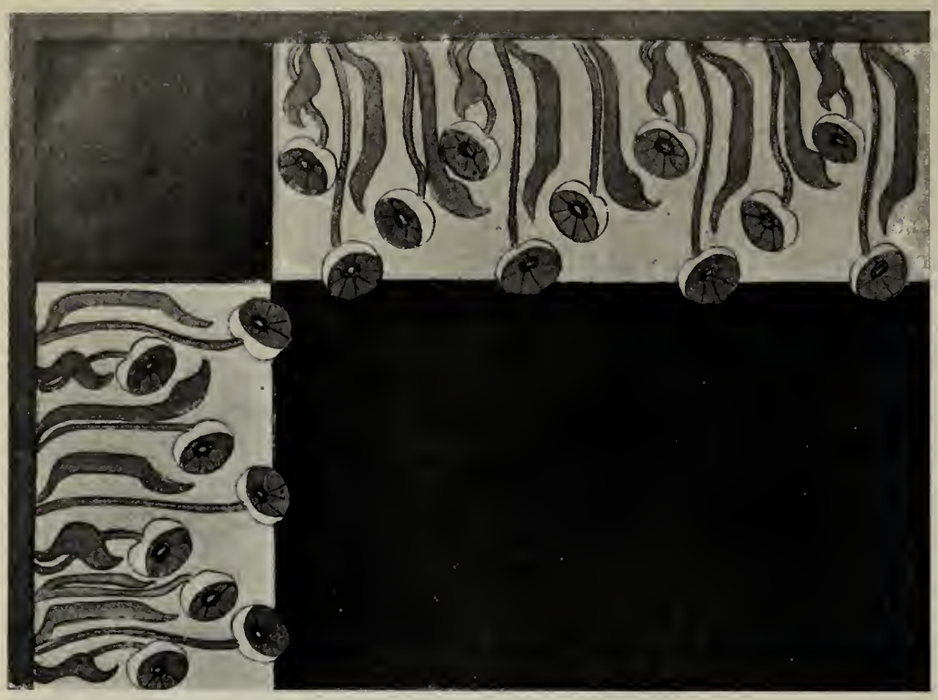
Н. Давыдова.
Рисунокъ
для скатерти.

Н. Давыдова.
Рисунокъ для
скатерти.

цѣлое искусство, которое прямо вызвано матеріальными потребностями человѣка, именно архитектура; можно бы заключить отсюда, что отсутствіе элемента непосредственной практической пользы не можетъ быть разсматриваемо, какъ признакъ, характеризующій одинаково всѣ произведенія искусства. Картина, симфонія не имѣютъ непосредственнаго практическаго назначенія, но зданіе выполняетъ свою опредѣленную практическую цѣль; а если такъ, то можно ли утверждать, что всѣ произведенія искусства вообще отличаются отъ произведеній прикладной науки тѣмъ, что чужды элемента полезности?

Для уясненія этого вопроса вернемся къ нашему примѣру: памятникъ, вальсъ, канделябръ. Изъ этихъ трехъ предметовъ только послѣдній имѣетъ непосредственное практическое назначеніе, этимъ онъ отличается отъ другихъ двухъ; но этимъ же качествомъ онъ схожъ съ массою такихъ канделябровъ и подсвѣчниковъ, которые такъ же успѣшно выполняютъ свое назначеніе, какъ и онъ, между тѣмъ къ произведеніямъ искусства не могутъ быть причислены. Очевидно, если мы относимъ данный канделябръ къ тому же разряду человѣческой дѣятельности, какъ памятникъ и вальсъ, то не въ силу того, что онъ выполняетъ извѣстное практическое назначеніе, котораго тѣ не могутъ выполнить; очевидно, что практическая сторона его здѣсь не причемъ и что если бы данный канделябръ даже и переставъ отвѣчать своему практическому назначенію, онъ все таки не переставъ бы быть произведеніемъ искусства. Мы, значитъ, причисляемъ тотъ или другой предметъ къ области искусства совершенно независимо отъ того, какую практическую роль онъ исполняетъ, какъ исполняетъ и вообще исполняетъ ли. Древній дворецъ или храмъ давно перестали служить своему назначенію, вмѣсто человѣка въ нихъ засѣли растенія, насѣкомыя, животныя, а между тѣмъ ихъ художественное значеніе нисколько не уменьшилось. Оно и понятно, — полезность есть матеріальная функція и, какъ все матеріальное, находится въ зависимости отъ условій окружающаго матеріальнаго міра; она не есть свойство, присущее данному предмету; она опредѣляется степенью надобности въ немъ: предметъ полезенъ не самъ по себѣ, а только потому, что на него есть спросъ. Какъ все матеріальное, полезность, значитъ, можетъ быть отнята отъ предмета; тѣ же свой-

Н. Давыдовъ. Рисунокъ для ковра.



Н. Давыдова.
Мотивъ для
скатерти.

ства, которыя дѣлаютъ изъ предмета произведеніе искусства, духовнаго порядка и отняты быть не могутъ. Но если утрата полезности не лишаетъ предметъ его художественной цѣнности, то и присутствіе ея въ предметѣ не должно быть принимаемо за одно изъ условій его художественности. Ясно, что полезность въ произведеніяхъ искусства есть элементъ побочный, случайный; а потому мы имѣемъ полное право повторить, что произведенія искусства отличаются отъ произведеній прикладной науки тѣмъ, что въ послѣднихъ наличность элемента полезности есть безусловная необходимость, первыя же этому элементу чужды. Это главный признакъ, которымъ произведенія искусства схожи между собой, когда смотримъ на нихъ не съ точки зрѣнія возникновенія ихъ, а съ точки зрѣнія выполняемаго ими служенія, — они чужды элемента полезности; называю этотъ признакъ главнымъ, потому что прямымъ слѣдствіемъ его является свойство тѣхъ чувствъ, которыя произведенія искусства вызываютъ въ человѣкѣ. Къ нимъ теперь и перейдемъ.

Если произведеніе искусства чуждо элемента полезности, то, естественно, вызываемыя имъ въ человѣкѣ душевныя волненія должны быть свободны отъ примѣси тѣхъ чувствъ, которыя пробуждаются въ человѣкѣ, когда онъ приходитъ въ соприкосновеніе съ тѣмъ, что ему полезно; естественно, что влеченіе, которое мы испытываемъ къ произведеніямъ искусства, чуждо всякихъ соображеній пользы, или, говоря языкомъ эстетики, вызываемыя произведеніями искусства чувства всегда безкорыстны. Мы сейчасъ увидимъ, что изъ этого ихъ свойства вытекаетъ не только вліяніе искусства на каждаго отдѣльнаго человѣка, но и вліяніе его на отно-

Н. Давыдова
Рисунокъ
для подушки.

Финляндскія маіолики завода «Ирисъ» въ Борго.

шенія людей другъ къ другу, что имъ обусловливается общественное значеніе искусства, его мѣсто среди двигателей человѣческой культуры. Но сперва постараемся поближе опредѣлить самое свойство чувствъ, вызываемыхъ искусствомъ.

Мы уже замѣтили, что если человѣкъ, никогда не слыхавшій объ искусствѣ, дойдетъ до сознанія того, что такія разнородныя произведенія, какъ симфонія, памятникъ, стихотвореніе, картина, относятся къ одному разряду человѣческой дѣятельности, то это будетъ не потому, что онъ *въ нихъ* найдетъ сходственныя черты, но потому, что въ тѣхъ чувствахъ, которыя эти предметы *въ немъ* вызываютъ, онъ замѣтитъ нѣкоторую одинаковость. Въ чемъ же одинаковость? На первый взглядъ можетъ показаться, что ея даже быть не можетъ, — до такой степени разнообразны настроенія и чувства, пробуждающіяся въ насъ подъ вліяніемъ искусства. Въ самомъ дѣлѣ, одна поэзія уже способна провести насъ черезъ всю лѣствицу душевныхъ волненій: съ однимъ поэтомъ мы радуемся, съ другимъ скорбимъ, съ этимъ негодуемъ, съ тѣмъ умиляемся, въ комедіи смѣемся, въ трагедіи плачемъ, — что же въ этихъ чувствахъ общаго? Казалось-бы — ничего, и, однако, присмотрѣвшись ближе, мы увидимъ, что во всѣхъ этихъ ощущеніяхъ всегда участвуетъ одинъ элементъ, неизмѣнно сопровождающій насъ сквозь всѣ разнообразія душевныхъ волненій; этотъ общій, всегда присутствующій элементъ есть— удовольствіе. Начиная съ самаго спокойнаго, созерцательнаго любованія какимъ-нибудь узоромъ, и кончая самыми глубокими душевными потрясеніями при встрѣчѣ съ изображеніями трагическихъ сторонъ жизни, чувства, вызываемыя произведеніями искусства, намъ пріятны Этимъ міръ искусства отличается отъ жизни: въ жизни одни волненія пріятны, другія непріятны,—въ искусствѣ всѣ волненія пріятны. Страдаемъ ли мы вмѣстѣ съ Анной Карениной, которая, послѣ раздираю-

Финляндскія маіолики завода «Ирисъ» въ Борго.

Врубель. Декоративная скульптура для готической лѣстницы.

щаго свиданія съ сыномъ, находитъ забытыя ею въ каретѣ игрушки,—намъ это страданіе пріятно; томимся ли вмѣстѣ съ Чичиковымъ отъ безтолковости Коробочки, — намъ пріятно это наше томленіе; негодуемъ ли на цинически хладнокровную ложь Собакевича, — мы наслаждаемся изображеніемъ того, что насъ приводитъ въ негодованіе; охвачены ли мы ужасомъ и холодомъ душевнымъ, когда Раскольниковъ изъ устъ незнакомаго прохожаго слышитъ страшное слово „убивецъ“, — мы упиваемся собственнымъ страхомъ. Итакъ, то общее, что проникаетъ всѣ разнообразныя ощущенія, вызываемыя искусствомъ, есть чувство удовольствія. будемъ ли относиться къ нему скептически, какъ гр. Толстой, который такъ возстаетъ противъ элемента наслажденія въ искусствѣ, будемъ ли относиться къ нему съ уваженіемъ, какъ Шиллеръ, который находитъ, что чувству удовольствія, возбуждаемому искусствомъ, болѣе приличествуетъ наименованіе духовной радости, чѣмъ наслажденія, во всякомъ случаѣ мы должны признать, что элементъ удовольствія присущъ всѣмъ видамъ и всѣмъ степенямъ художественнаго волненія. Тѣ, кто увлекаясь высокимъ воспитательнымъ значеніемъ, которое искусство можетъ имѣть, находятъ этотъ элементъ удовольствія недостойнымъ, низкимъ, даже вреднымъ, и предостерегаютъ насъ отъ увлеченія наслажденіемъ въ искусствѣ, тѣ, сами того не замѣчая, лишаютъ искусство не только главнаго, но единственнаго средства воздѣйствовать на человѣка. Если произведенія искусства вообще способны оказывать какое-нибудь вліяніе на насъ, то только потому, что обладаютъ способностью нравиться, слѣдовательно — вызывать наслажденіе; наслажденіе есть тотъ каналъ, которымъ вліяніе искусства проникаетъ въ насъ; если же ради высшихъ цѣлей признаемъ наслажденіе недостойнымъ факторомъ, то мы лишимъ искусство возможности выполнять тѣ самыя высшія цѣли, во имя которыхъ мы этотъ факторъ осуждаемъ.

Итакъ, способность нравиться — единственное орудіе искусства, ибо если произведеніе искусства не нравится, мы отъ него отворачиваемся. То, что придаетъ тому или другому произведенію искусства способность нравиться, мы и называемъ красотой. Не вдаваясь опять-таки въ разсужденіе о томъ, что такое красота по существу, мы должны, слѣдовательно, признать, что красота есть единственное орудіе, которымъ не-

кусство можетъ воздѣйствовать на человѣка. Но если красота есть единственное средство для искусства вліять на человѣка, то единственный путь, которымъ человѣкъ воспринимаетъ вліяніе искусства, есть отзывчивость на красоту. Чрезъ соприкосновеніе способности правиться съ способностью восхищаться матеріальный міръ искусства воздѣйствуетъ на духовнаго человѣка. Посмотримъ же теперь, какой характеръ этого вліянія; какъ мы сказали, онъ непосредственно вытекаетъ изъ свойства безкорыстности, которымъ отличаются вызываемыя искусствомъ чувства.

Произведеніе искусства, сказали мы, чуждо элемента полезности; отсюда вызываемыя имъ въ человѣкѣ душевныя движенія должны быть свободны отъ примѣси тѣхъ чувствъ, которыя пробуждаются въ человѣкѣ, когда онъ приходитъ въ соприкосновеніе съ тѣмъ, что ему полезно. Какія же чувства пробуждаются въ насъ при соприкосновеніи съ тѣмъ, что намъ полезно? Тѣ чувства, которыя имѣютъ источникомъ своимъ инстинктъ самосохраненія. Они-то и должны отсутствовать въ душевныхъ движеніяхъ, вызываемыхъ подъ вліяніемъ искусства. Но разъ подъ вліяніемъ искусства молчитъ инстинктъ самосохраненія, должно умолкнуть и то, что этимъ инстинктомъ порождается, именно — борьба за существованіе, а слѣдовательно, должно сгладиться все то, что является условіемъ успѣшности борьбы за существованіе или результатомъ ея: должны исчезнуть предъ лицомъ искусства всѣ проистекающія изъ этой борьбы разности людскія, должны пасть предъ одинаковостью чувства, возбуждаемаго красотою, всѣ различія возраста, пола, сословій, состоянія, расы, народности. Все это частное, единичное, подъ вліяніемъ искусства поглощается единымъ, общечеловѣческимъ; ибо когда въ Петербургѣ публика плачетъ отъ игры Дузе, когда въ Нью-Іоркѣ толпа восторгается симфоніей Чайковскаго, то плачетъ и восторгается не ребенокъ, не старецъ, не мужчина, не женщина, не богатый, не нищій, не русскій, не американецъ, — плачетъ и восторгается *человѣкъ*. Въ самой сущности искусства, значитъ, помимо всякаго послѣдующаго приспособленія, помимо всякаго намѣренія, помимо всякой тенденціи, уже заключается та сила, которая даетъ ему мѣсто въ ряду двигателей человѣчества.

Врубель. Декоративная скульптура для готической лѣстницы.

Человѣкъ по природѣ своей принадлежитъ міру физическому и міру духовному, и развитіе его испытываетъ законы того и другого. Въ физическомъ мірѣ царитъ законъ дифференціаціи, дѣйствуетъ стремленіе къ развѣтвленію, расчлененію,— роды распадаются на виды, всякое вновь рождающееся животное все дальше и дальше удаляется отъ своего первичнаго типа: нѣтъ границъ, казалось

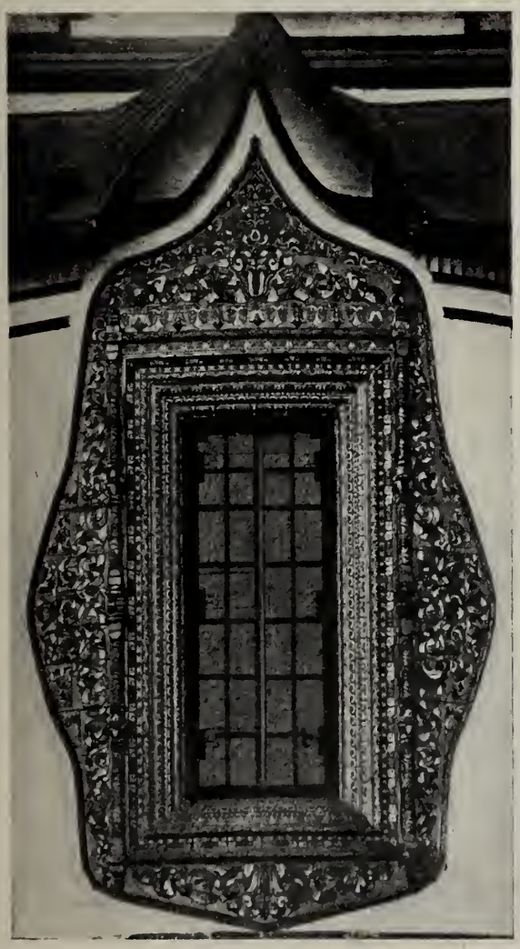
Благовѣщенская церковь въ селѣ Тайницкомъ, XVII ст.

бы, изобрѣтательности природы въ этомъ процессѣ *разведенія*. Въ духовномъ мірѣ царитъ законъ *объединенія*, и такъ какъ весь смыслъ духовной дѣятельности человѣчества есть усвоеніе истины, а истина одна, то раскрытіе ея, исканіе ея, тѣмъ самымъ есть и процессъ объединенія, слѣдовательно, прямое противодѣйствіе процессу физическому. Въ этомъ процессѣ духовнаго объединенія искусству принадлежитъ своя особенная роль: выростая изъ индивидуальности художника, возникая на почвѣ личнаго характера, имѣя дѣло съ частными, единичными явленіями, со всѣмъ тѣмъ, что есть результатъ человѣческаго разнообразія, искусство, можно сказать, корнями своими, въ значительной степени, сидитъ въ физической природѣ; но такъ какъ весь этотъ матеріалъ, почерпнутый изъ частныхъ, единичныхъ явленій жизни, оно воплощаетъ въ осязаемыхъ образахъ, которые, благодаря своей общечеловѣческой доступности, становятся достояніемъ всѣхъ, то плоды его всецѣло принадлежатъ жизни духовной. Все разнообразіе, раздѣляющее людей, всѣ различія, проистекающія отъ географическихъ условій, различія характера, различія кастовыя, національныя, все, однимъ словомъ, что отчуждаетъ человѣка отъ другого человѣка, все это желанный матеріалъ для искусства; а вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ только онъ обработанъ искусствомъ, этотъ самый матеріалъ, являющійся результатомъ всего, что *разобщаетъ* людей, становится поводомъ къ признанію ихъ одинаковости и однимъ изъ сильнѣйшихъ орудій человѣческаго *сближенія*.

Въ давнопрошедшіе года, въ какой-нибудь далекой странѣ, сынъ какого-нибудь короля мучился сомнѣніями относительно того, какъ ему отомстить за смерть отца, погибшаго отъ руки братоубійцы. Все въ этомъ повѣствованіи чуждо намъ: время разобщило насъ съ той эпохой, пространство разобщило насъ съ той страной, національныя и сословныя дѣленія разобщаютъ насъ съ дѣйствующими лицами; но художникъ овла-

дѣваетъ этимъ событіемъ, отнимаетъ его у его времени, у его страны, у его народа, и вотъ частный случай съ датскимъ принцемъ передается человѣчеству въ видѣ „Гамлета“, самой человѣчной изъ всѣхъ трагедій, въ которой каждый себя узнаетъ и при видѣ которой каждый проходитъ чрезъ тѣ же чувства, какъ живший когда-то королевскій сынъ, и каждый сознаетъ, что и другой чувствуетъ то же, что и онъ самъ, и что, слѣдовательно, и другой такой же человѣкъ, какъ и онъ самъ, не смотря на всѣ различія сословныя, національныя и иныя. Но „Гамлетъ“ примѣръ того рода произведеній, которыя не имѣютъ опредѣленной національной окраски, а есть произведенія, которыя являются исключительнымъ продуктомъ своего времени, своего народа, своей мѣстности, и не смотря на свою исключительность, а, можетъ быть, именно слѣдствіе своей исключительности, слѣдствіе своего такъ называемаго „мѣстнаго колорита“, еще больше способствуютъ сближенію людей и знакомству человѣка съ человѣкомъ. Что можетъ быть исключительнѣе, менѣе общечеловѣчно съ перваго взгляда, какъ типы Диккенса, Гоголя, Бальзака? Исключительно та или другая народность, — англичанинъ, русскій, французъ, — съ самыми яркими чертами, отличающими одного отъ другого (и чѣмъ талантливѣе художникъ, тѣмъ ярче выступаетъ отличіе), исключительно та или другая страна, то или другое ремесло, то или другое сословіе, то или другое міровоззрѣніе, вотъ что изображаетъ каждый изъ этихъ художниковъ; но благодаря общности чувства красоты, которымъ руководствуется

Входъ въ церковь Іоанна Лѣствичника (г. Гороховецъ, Владим. губ.), XVII ст.



Алтарное окно церкви Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ, XVII ст.

каждый изъ нихъ и которое каждый будитъ въ читателѣ, все это разнообразіе, въ жизни способствующее разобщенію людей, въ искусствѣ становится источникомъ одинаковаго чувства въ каждомъ человѣкѣ; всѣ эти исключительные типы, всѣ эти частные случаи человѣческаго разнообразія, въ обыкновенной жизни недоступные нашему пониманію, нашему сочувствію, нашему состраданію, художникъ выводитъ изъ ихъ исключительной среды, какъ бы высвобождаетъ ихъ изъ ихъ страны, изъ ихъ народности, изъ ихъ сословія, ставитъ ихъ на почву, общую всѣмъ людямъ, и, наперекоръ условіямъ географическимъ, національнымъ, сословнымъ, экономическимъ, приближаетъ ихъ къ каждому изъ насъ. И чувствуетъ каждый свою одинаковость съ другими людьми, да и можетъ ли быть иначе? Неодинаковость людская есть причина или результатъ борьбы за существованіе, а послѣдняя предъ искусствомъ умолкаетъ, значитъ — должно сглаживаться предъ нимъ и порождаемое этой борьбой разнообразіе.

Я, конечно, не хочу сказать этимъ, что искусство можетъ упразднить тѣ различія людскія и дѣленія, на которыя распадается человѣчество, но чувство отчужденія другъ отъ друга, которое заражаетъ людей благодаря этимъ дѣленіямъ, подъ вліяніемъ искусства отступаетъ на задній планъ; инстинктъ самосохраненія и проистекающее изъ него враждебное недовѣріе усыпляются, въ борьбѣ за существованіе какъ бы наступаетъ перемиріе. Въ этомъ и кроется духовное значеніе вмѣшательства искусства въ физическій процессъ человѣческаго развитія. И ничто не остановитъ его вліянія на человѣка, потому что вліяніе это проникаетъ въ него путемъ отзывчивости къ прекрасному, отзывчивость же къ прекрасному, разъ человѣкъ надѣленъ ею, не можетъ быть заглушена никакими посторонними вліяніями. Позволяю себѣ привести примѣръ, заранѣе извиняясь за нѣсколько рѣзкую его изобразительность.

Часовня Ѳеодоровскаго монастыря (близъ города Переяславля Залѣсскаго, Владим. губ.), XVII ст.

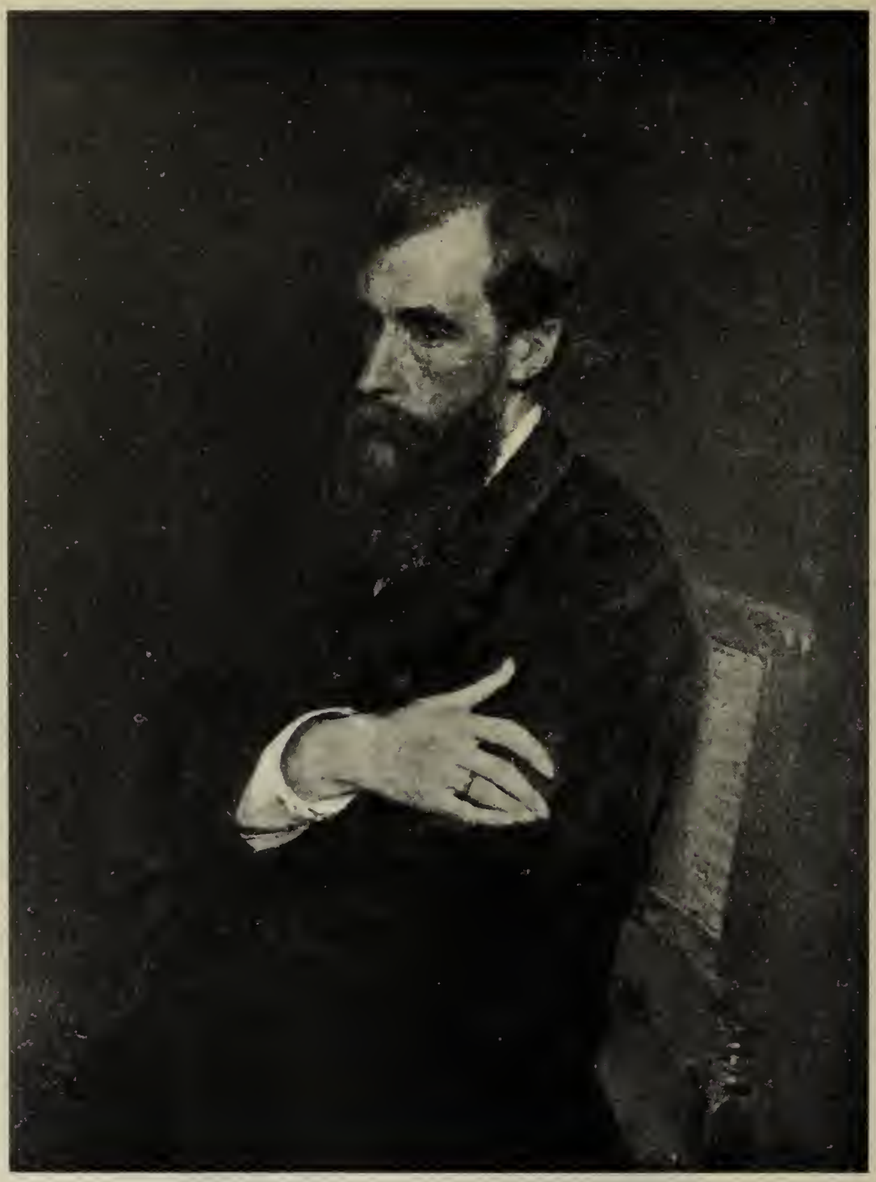
Изъ всѣхъ инстинктовъ, способныхъ возстановить человѣка противъ человѣка, безъ вниманія къ нравственной цѣнности личности, инстинктъ національзма, можетъ быть, самый сильный. Мы ненавидимъ какой-нибудь народъ, какъ политическую единицу, и при встрѣчѣ съ человѣкомъ, принадлежащимъ этому народу, мы какъ бы дѣлаемъ его отвѣтственнымъ за все то, что возбуждаетъ наше національное недоброжелательство. Выраженіе „проклятый нѣмецъ“ такъ же упо-

требительно у насъ, какъ „verfluchter Russe“ по ту сторону нашей границы; эти ласкательныя наименованія, которыми человѣкъ надѣляетъ другого человѣка, проникая въ рѣчь, становятся такою же принадлежностью ея, какъ эпитеты въ эпической поэзіи, какъ „синее море“, какъ „сѣрый волкъ“. Безполезно распространяться о воспитательномъ вліяніи подобнаго способа выраженія и о цѣнности вызываемыхъ имъ чувствъ съ точки зрѣнія общечеловѣческой и христіанской. Но представьте, что русскій, воспитанный въ духѣ національной вражды къ своему сосѣду, сидитъ въ концертѣ и охваченъ прелестью бетховенскаго квартета, а какой-нибудь нѣмецъ, воспитанный въ тѣхъ же условіяхъ, читаетъ книгу и потрясенъ изображеніемъ душевной жизни человѣка на страницахъ Достоевскаго. Развѣ останется въ ихъ сердцѣ сколько-нибудь мѣста для національной нетерпимости? Какъ почтыя бабочки бѣгутъ отъ лица дневного свѣта и уходятъ въ темныя щели, такъ исчезнутъ предъ лицомъ красоты и уйдутъ во мракъ стыда тѣ чувства, которыя сказались въ тѣхъ позорныхъ эпитетахъ; и не можетъ быть иначе, потому что отзывчивость къ прекрасному есть начало объединяющее, національзмъ же — начало обособляющее, а всякій разъ, какъ въ людяхъ заговариваетъ чувство болѣе широкаго порядка, болѣе узкое чувство предъ нимъ замолкаетъ.

Нѣтъ, ничто не остановитъ вліянія искусства на человѣка. Борьба за существованіе можетъ продолжать свое дѣло разобщенія и обособленія, — искусство будетъ продолжать свое дѣло сближенія и объединенія; государства могутъ напрягать всѣ силы народнаго здоровья для поддержанія того возмутительнаго состоянія вооруженнаго страха и недовѣрія другъ къ другу, которое на языкѣ дипломатіи теперь зовется миромъ, — искусство предохранитъ человѣка отъ полнаго зараженія души его враждебными чувствами къ другому человѣку, оно заставитъ его сердце откликнуться на жизнь другого сердца, оно раздвинетъ границы его отзывчивости и заставитъ признать своимъ роднымъ, милымъ, дорогимъ то самое, что казалось ему чужимъ, далекимъ, враждебнымъ. Вотъ значеніе искусства въ смыслѣ вліянія на отношенія людей другъ къ другу. „Въ сердцахъ вашихъ узко“, говоритъ Апостолъ, „расширьтесь“. Искусство одинъ изъ могущественнѣйшихъ двигателей, которыми сердца наши изъ замкнутости личной, сословной, народной, выходятъ на просторъ общечеловѣчности.

Кн. С. Волконскій.

И. Е. Рѣпинъ.



Павелъ Михайловичъ
Третьяковъ.
† 4 декабря 1898 г.

Художественная хроника

Мицкевичъ.

(Рѣчь на обѣдѣ въ память Мицкевича 27 дек. 1898 г.).

Онъ вдохновенъ былъ свыше
И съ высоты взиралъ на жизнь.
(*Пушкинъ*).

Смотрѣть на жизнь *съ высоты* совсѣмъ не то же, что смотрѣть на нее *свысока*. Для послѣдняго нужно только имѣть заранѣе высокое мнѣніе о своей личной значительности при дѣйствительномъ отсутствіи нѣкоторыхъ нравственныхъ качествъ. Но чтобы смотрѣть на жизнь съ высоты нужно этой высоты *достигнуть*, а для этого мало взобраться на ходули, или даже влѣзть на свою приходскую колокольню. Вотъ почему при такомъ множествѣ людей, смотрящихъ на все свысока, нашелся въ цѣлое столѣтіе между великими только одинъ, про котораго можно было, не измѣняя истинѣ, сказать, что онъ не взглянулъ только въ минуту поэтическаго вдохновенія, а всегда *взиралъ* на жизнь съ высоты. Славный праздникъ братскаго народа имѣетъ — то есть можетъ имѣть, могъ бы получить — особое значеніе для насъ и независимо отъ русско-польскихъ отношеній, еслибы воскрешенный образъ великаго человѣка, еще къ намъ близкаго, еще не отошедшаго въ тьму вѣковъ, помогъ возстановить въ нашемъ сознаніи очевидно потерянную мѣрку человѣческаго величія — напомнить намъ тѣ внутреннія условія, которыя дѣлаютъ не великаго только писателя, или поэта, мыслителя, или политика, а *великаго человѣка*, или *сверхчеловѣка* въ разумномъ смыслѣ этого злоупотребляемаго слова. Ни самыя высокія притязанія на свою личную сверхчеловѣчность, ни самыя великія способности къ какому нибудь особому дѣланію, ни самое успѣшное рѣшеніе какой нибудь единичной исторической задачи не могутъ существенно и дѣйствительно поднять насъ надъ общимъ уровнемъ и дать то, что даетъ только цѣлость нравственнаго характера и жизненный подвигъ.

Онъ съ высоты взиралъ на жизнь. Когда Пушкинъ отъ немногихъ бесѣдъ съ нимъ получилъ такое о немъ впечатлѣніе, Мицкевичъ стоялъ только на первой ступени этой высоты, сдѣлалъ первый духовный свой подъемъ.

Какимъ образомъ живущій можетъ смотрѣть на жизнь съ высоты, если эта высота не будетъ имъ добыта какъ правда самой жизни? И какимъ образомъ добыть эту высшую правду, если не оторваться отъ низшихъ, недостаточныхъ, неоправданныхъ явленій жизни? И если высота жизненнаго взгляда должна быть дѣйствительно добытою, а не придуманною, то и разрывъ съ низшимъ долженъ быть на дѣлѣ пережитъ и мучительно испытанъ. Ребенокъ, рождающійся на вольный свѣтъ Божій, одинъ разъ порываетъ органическую связь съ темнотою и тѣснотою утробной жизни, но чтобы стать окончательно на ту высоту, откуда видна вся, цѣлая правда жизни, чтобы освободиться отъ *всякой* утробной темноты и тѣсноты, нужно пережить не одинъ, а цѣлыхъ три жизненныхъ разрыва, три внутреннія катастрофы.

И прежде всего нужно разорвать съ основною и самою крѣпкою связью, которая тянетъ насъ къ личному счастью въ его главномъ средоточіи — половой любви, когда кажется, что вся правда и все благо жизни воплотилось для насъ въ женщинѣ, въ этой единственной женщинѣ, когда мы съ искреннимъ убѣжденіемъ готовы повторять слова поэта:

Только въ мірѣ и есть, что тѣнистый
Дремлющихъ кленовъ шатеръ,
Только въ мірѣ и есть, что лучистый
Дѣтски задумчивый взоръ.

Въ этой сосредоточенности любовнаго ощущенія есть великая правда, истинное предчувствіе того, что должно быть, безусловнаго значенія полной человѣческой личности. Но великая неправда здѣсь въ томъ, что предчувствіе принимается за исполненіе, и вмѣсто открывшейся огромной задачи предполагается готовое и даровое благополучіе. Между тѣмъ чтобы экзальтація чувства не оказалась пустымъ обманомъ, нужно во всякомъ случаѣ порвать съ темнотою и тѣснотою всепоглощающей стихійной страсти и понять умомъ и сердцемъ, что правда и благо жизни не могутъ зависѣть отъ случайности личнаго счастія. Этотъ первый и глубочайшій жизненный разрывъ есть конечно и самый мучитель-

ный, и много прекрасныхъ и благородныхъ душъ его не выносятъ. И Мицкевичъ чуть не кончилъ какъ Гётевскій Вертеръ. Когда онъ одолѣлъ слѣпую страсть, глубоко испытанная душевная сила подняла его, еще юношу, чтобы смотрѣть на жизнь съ этой первой, смертельною борьбою достигнутой, высоты.

Такимъ узналъ его Пушкинъ, когда сказалъ о немъ свое проницательное и прорицательное слово, *) потому прорицательное, что скоро Мицкевичу пришлось пережить второй, а потомъ и третій нравственный разрывъ, и войти на новыя высоты жизненнаго взгляда.

Про любовь къ народу или къ отчизнѣ должно сказать то же, что и про любовь къ женщинѣ. Здѣсь и въ самой исключительности чувства есть предвареніе великой правды, что и народность, также какъ личность человѣческая, имѣетъ вѣчное и безусловное назначеніе, должна стать одною изъ непреходящихъ, самоцѣнныхъ и незамѣнимыхъ формъ для совершенной полноты жизненнаго содержанія. Но чтобы предвареніе высшей правды не превратилось въ пустую, лживую и пагубную претензію, нужно, чтобы изъявительное наклоненіе простого патріотическаго чувства: «я люблю родину» переходило въ повелительное наклоненіе патріотическаго долга: «помогай родинѣ въ сознаніи и исполненіи ея высшей задачи». Патріотизмъ, какъ и всякое чувство, растетъ, конечно, не изъ головы, а коренится глубже; онъ имѣетъ свои утробные корни, которые остаются и еще крѣпнутъ отъ внѣшняго разрыва:

Litwo! Ojczyzno moja, ty jesteś jak zdrowie!
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całéj ozdobie
Widzę i opisuję, bo tęsknę po tobie! **)

Безъ этихъ натуральныхъ корней нѣтъ настоящаго патріотизма. Всякій знаетъ, однако, что никогда въ природѣ не бываетъ и того, чтобы цвѣты и плоды росли прямо изъ корней. Для расцвѣта и плодотворности патріотизма нужно ему подняться надъ своими утробными корнями въ свѣтъ нравственнаго сознанія. И этотъ подъемъ не дается даромъ и не добывается одною отвлеченною мыслью. Требуется на опытѣ пережить новый жизненный разрывъ.

Когда духъ Мицкевича впервые поднялся надъ руинами мечтательнаго личнаго счастья, онъ беззавѣтно отдался другимъ, болѣе широкимъ мечтамъ о счастіи національномъ. Польскій Вертеръ, Густавъ, былъ спасенъ отъ самоубійства своимъ превращеніемъ въ Конрада Валленрода. Идея здѣсь, при всей сложности сюжета, есть въ сущности идея простого натуральнаго патріотизма, который хочетъ только доставить своему народу во что бы то ни стало внѣшнее благополучіе въ видѣ политической независимости и торжества надъ врагомъ. Тутъ есть неправда формальная: *во что бы то ни стало*,—и неправда по содержанію: *внѣшнее* благополучіе. Эта обманчивая мечта была разрушена для Мицкевича катастрофою 1830-го года. Порвалась вторая жизненная связь, и совершился второй духовный подъемъ.

Я вижу этотъ подъемъ въ тѣхъ мысляхъ о значеніи и призваніи Польши, которыя Мицкевичъ высказывалъ на чужбинѣ въ Книгѣ польскаго народа и паломничества и въ нѣкоторыхъ чтеніяхъ въ Collège de France. Эти мысли, получившія потомъ бо́льшую опредѣленность подъ вліяніемъ Товянскаго, явились однако у Мицкевича раньше знакомства съ этимъ мистикомъ. Перерожденіе своего патріотизма нашъ поэтъ пережилъ самъ. Я знаю, что не только русскіе, но и большинство поляковъ несогласны видѣть въ заграничной проповѣди Мицкевича его духовный подъемъ и успѣхъ національной идеи. Я не стану здѣсь, конечно, доказывать свою точку зрѣнія. Для поясненія ея скажу только два слова. Важно не то, что кто нибудь считаетъ свой народъ избраннымъ,—это свойственно почти всѣмъ,—а важно то, въ чемъ полагается избранничество. Не то важно, что Мицкевичъ объявилъ Польшу народомъ-Мессіей, а то, что онъ преклонился передъ нею, какъ передъ Мессіей не торжествующимъ, а страждущимъ, понялъ, что торжество не дается даромъ и не добывается одною внѣшнею силою, а требуетъ тяжелой внутренней борьбы, должно быть выстрадано. То заблужденіе, въ которое при этомъ впалъ Мицкевичъ, было на дѣлѣ безвредно: онъ думалъ, что польскій народъ своими страданіями искупаетъ грѣхи другихъ народовъ. Конечно, это не такъ. Развѣ польскій народъ не имѣетъ своихъ собственныхъ національныхъ и историческихъ грѣховъ? Насколько искупленіе другихъ своимъ страданіемъ вообще возможно, оно уже совершилось разъ навсегда. А теперь всякій народъ, какъ и всякій человѣкъ,

*) Сказано оно было публично лишь впослѣдствіи, но впечатлѣніе получено при первой встрѣчѣ.

**) Отчизна милая! Подобна ты здоровью:
Тотъ истинной къ тебѣ исполнится любовью,
Кто потерялъ тебя въ страданьяхъ и борьбѣ.
Отчизна милая, я плачу о тебѣ.

(„*Панъ Тадеушъ*“, *перев. Берга*).

страдаетъ только за себя, и, конечно, не въ дикомъ и фантастическомъ смыслѣ кары и отмщенія, а въ нравственномъ и реальномъ смыслѣ неизбѣжнаго пути отъ худшаго къ лучшему, — къ бо́льшей силѣ и полнотѣ своего внутренняго достоинства. Разъ даны низшія, несовершенныя формы жизни и разъ дана естественная привязанность людей и народовъ къ этимъ формамъ, уже логически необходимо, чтобы переходъ отъ нихъ къ лучшему и высшему сознанію совершался черезъ тяжелые разрывы, борьбу и страданія. Какъ бы ни были различны историческія судьбы народовъ, но ясно, что путь внутренняго возвышенія для всѣхъ одинъ; и въ новыхъ воззрѣніяхъ Мицкевича важно именно то, что онъ призналъ для *своего* народа этотъ нравственный путь, ведущій къ высшей и всеобъемлющей цѣли черезъ самоотреченіе, вмѣсто прежняго валленродовскаго пути. Важенъ этотъ со временъ еврейскихъ пророковъ небывалый подъемъ національнаго сознанія въ область высшаго нравственнаго порядка, передъ этимъ исчезаетъ и то, что Мицкевичъ имѣлъ невѣрныя или преувеличенныя представленія о фактахъ польской исторіи, и даже то, что онъ впослѣдствіи спотыкался на имъ-же указанномъ пути.

Но ему предстояло еще третье и можетъ быть самое тяжкое испытаніе.

Юноша всю правду и весь смыслъ жизни сосредоточиваетъ въ образѣ избранной женщины, которая должна ему дать личное счастіе. Изъ крушенія этой мечты юноша Мицкевичъ вынесъ вмѣстѣ съ расцвѣтомъ своей дивной поэзіи и то сознаніе, что правда личнаго счастія должна быть не началомъ, а концомъ жизненнаго пути, что полноту личнаго бытія нужно заслужить. Передъ кѣмъ? Прежде всего передъ другой избранницей,—передъ отчизной. Созрѣвши, Мицкевичъ ей посвящаетъ всѣ свои силы, и изъ ея несчастія и изъ разлуки съ нею вмѣстѣ съ плѣнительнымъ образомъ роднаго края (въ «Панѣ Тадеушѣ») выноситъ высшую національную идею,—что внѣшнее благополучіе народа должно быть добыто его нравственнымъ подвигомъ. Откуда для него силы? Уже въ своемъ дѣтствѣ Мицкевичъ имѣлъ предваряющій отвѣтъ:

Panno Swięta, co Jasnéj bronisz Częstochowy
I w Ostréj świecisz Bramie! Ty, co gród zamkowy
Nowogródzki ochraniasz z jego wiernym ludem!
Jak mnie dziecko do zdrowia powr, ócićaś cudem,
Gdy od płaczącéj matki pod Twoję opiekę
Ofiarowany martwą podniosłem powiekę,
I zaraz mogłem pieszo do Twych świątyń progu
Iść za wrócone życie podziękować Bogu,—
Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono. *)

Какъ Мицкевичъ свое личное счастіе подчинилъ счастію отчизны, такъ судьбу отчизны онъ и по чувству и по сознанію подчинилъ религіи,— третьей, сверхличной и сверхнародной избранницѣ. Но и тутъ Мицкевича ждала еще, на порогѣ старости, великая внутренняя борьба. Вѣдь была правда въ его юной жаждѣ счастія и любви личной, но ему пришлось сказать себѣ, что правда не можетъ зависѣть отъ того, предпочтетъ ли Мариля Верещакъ его, Адама, господину Путткаммеру, или не предпочтетъ; онъ долженъ былъ понять, что смыслъ личной жизни не можетъ существовать самъ по себѣ, какъ случайность, а долженъ быть связанъ съ самою всеобщею правдой, чтобы освободиться въ ней ото всякой случайности. Пусть затѣмъ эта правда воплощается въ избранницѣ иного порядка— въ отчизнѣ, но вѣдь не отчизна есть источникъ и мѣрило правды, а сама правда есть норма и для отчизны — какою она должна быть, — и не могъ истинный патріотизмъ при всей благочестивой памяти прошлаго не отмѣтить въ немъ того, что требовало историческаго чистилища. Мицкевичъ понялъ, что носительницею высшей правды въ мірѣ не могла быть Польша XVIII-го вѣка съ ея политическою неправдою анархіи и съ ея соціальною неправдой жестокаго порабощенія низшихъ классовъ.

И черезъ народную жизнь долженъ непрерывно проходить острый мечъ, раздѣляющій между добромъ и зломъ, правдой и неправдой, и здѣсь должно безъ устали отбрасывать случайное, преходящее, недолжное. На чемъ же утолится наша жажда полнаго довѣрія, беззавѣтной преданности, окончательнаго успокоенія? Не на ней-ли, на третьей избранницѣ, родной и сверхнародной, исторической и сверхисторической, вселенской церкви? Но хорошо-ли съ нашей стороны смотрѣть на нее только какъ на успокоеніе, — этой избранницѣ приносить одну лѣность ума и воли, усыпленіе совѣсти, и на такомъ плохомъ дарѣ основывать наше соединеніе съ нею? И развѣ она въ самомъ дѣлѣ приметъ отъ насъ этотъ даръ? На что онъ ей? Не примутъ-ли его

*) Мать Ченстоховская, на Ясной что Горѣ!
Какъ умирающій лежалъ я на одрѣ,
Устами жаркими хвалу Тебѣ читая, —
И Ты спасла меня, Заступница святая,—
Такъ благостынею божественныхъ щедротъ
Спасешь когда нибудь отверженный народъ.

(*„Панъ Тадеушъ“, пер. Берга*).

подъ ея именемъ другіе, которые имѣютъ интересъ въ томъ, чтобы атрофировался нашъ разумъ и оглохла наша совѣсть? Нѣтъ, никогда не будетъ и не должно быть успокоенія человѣческому духу въ этомъ мірѣ. Нѣтъ, не можетъ и не должно быть такого авторитета, который замѣнилъ бы нашъ разумъ и совѣсть и сдѣлалъ бы ненужнымъ свободное изслѣдованіе. Церковь, какъ и отчизна, какъ и библейская «жена юности», должна быть для насъ внутреннею силою неустаннаго движенія къ вѣчной цѣли, а не подушкою успокоенія. Я не укоряю устающихъ и отстающихъ, но поминая великаго человѣка, приходится напомнить и то, что духовная усталость не есть признакъ великихъ людей.

Не забудемъ притомъ, что умственная усталость и отсталость имѣютъ двѣ формы, которыя стоютъ одна другой: успокоеніе на слѣпой преданности какому-нибудь внѣшнему авторитету съ одной стороны, а съ другой—успокоеніе на пустомъ и легкомъ отрицаніи. Одни, чтобы не утруждать своего ума и воли, довольствуются патентованною истиною карманнаго формата и домашняго приготовленія, а другіе, въ тѣхъ же видахъ духовнаго комфорта, заранѣе отрицаютъ какъ нелѣпый вымыселъ всякую задачу, которая для нихъ не сразу понятна и легка. И тѣ и другіе — и люди лѣниваго довѣрія и люди лѣниваго невѣрія—имѣютъ общаго смертельнаго врага въ томъ, что они называютъ мистицизмомъ. И Мицкевичъ съ обѣихъ сторонъ подвергся осужденію, какъ мистикъ, особенно по поводу движенія, возбужденнаго среди польской эмиграціи Андреемъ Товянскимъ. Насколько это движеніе мнѣ извѣстно, здѣсь рядомъ съ нѣкоторыми второстепенными заблужденіями (какъ напр. культъ Наполеона) были нѣкоторыя первостепенныя истины, имѣвшія право существованія въ христіанскомъ мірѣ, и прежде всего истина продолжающагося внутренняго роста христіанства. Если міръ стоитъ столько вѣковъ послѣ Христа, значитъ дѣлается что-то, приготовляется въ немъ желательное для нашего спасенія; и принимать участіе въ этомъ дѣланіи—есть наша обязанность, если только христіанство дѣйствительно есть богочеловѣческая религія.

Религіозный кризисъ, пережитый Мицкевичемъ на порогѣ старости, не былъ для него разрывомъ съ самою церковью, какъ и прежде его патріотическій кризисъ не былъ разрывомъ съ самою отчизною, и какъ еще раньше его любовное крушеніе не уничтожило въ немъ личной жизни сердца. Мицкевичъ разошелся не съ церковью, а только съ маловѣріемъ иныхъ церковныхъ людей, которые хотѣли видѣть въ христіанствѣ лишь основанное на преданіи прошлаго правило житейскаго обихода, а не жизненное и движущее начало всей будущности человѣчества. Внѣшнему авторитету церкви Мицкевичъ противопоставлялъ не себя, а обязательный и для церкви принципъ общаго духовнаго права: Est Deus in nobis — есть Богъ въ насъ, — и не видно, чтобы Мицкевичъ когда-нибудь отступилъ отъ того религіознаго настроенія, которое выражено въ одномъ письмѣ, гдѣ онъ, отказываясь отъ титула учителя, говоритъ такъ: «не вѣрьте слѣпо ни одному изъ людей, и мое каждое слово судите, потому что сегодня я могу говорить правду, а завтра ложь, сегодня дѣйствовать хорошо, а завтра — дурно». Всякому внѣшнему авторитету онъ противополагалъ только безусловную правду Божію, о которой свидѣтельствуетъ совѣсть.

Истинно былъ онъ великимъ человѣкомъ и могъ смотрѣть на жизнь съ высоты, потому что жизнь возвышала его. Тяжкія испытанія не подавили, не озлобили и не опустошили его душу. Изъ крушенія личнаго счастія онъ не вышелъ разочарованнымъ мизантропомъ и пессимистомъ; крушеніе счастія національнаго не превратило его въ равнодушнаго космополита, и борьба за внутреннее религіозное убѣжденіе противъ внѣшняго авторитета не сдѣлала его врагомъ церкви. Онъ великъ тѣмъ, что подымаясь на новыя ступени нравственной высоты, онъ несъ на ту же высоту съ собою не гордое и пустое отрицаніе, а любовь къ тому, надъ чѣмъ возвышался.

Владиміръ Соловьевъ.

Письма изъ Мюнхена.

II. *Фелисьенъ Ропсъ.*

. . . . . .

Usez toutes vos éloquences,
Mon bien cher coco Malperché,

Comme je le ferais moi-même,
A dire là-bas, combien j'aime
Ce tant bizarre Monsieur Rops,

Qui n'est pas un grand prix de Rome,
Mais dont le talent est haut, comme
La pyramide de Chéops.

Baudelaire.

Мюнхенскіе сецессіонисты устроили выставку произведеній недавно умершаго Ропса. Выставка—далеко не полная, даже скорѣе бѣдная, да и возможна-ли болѣе полная публичная выставка произведеній художника, имя котораго попадается почти исключительно въ каталогахъ секретныхъ отдѣленій

современныхъ музеевъ и галлерей. Мнѣ пришлось нѣсколько лѣтъ тому назадъ видѣть въ Парижѣ большую коллекцію вещей этого огромнаго мастера и я пользуюсь тѣмъ случаемъ, какой доставляетъ мнѣ теперешняя выставка въ «Secession», для того, чтобы поговорить объ этомъ колоссѣ современнаго искусства, о которомъ такъ мало извѣстно въ большой публикѣ.

Почему Ропсъ остановилъ свой выборъ на эротическомъ родѣ искусства? Объясненіе этому, можетъ быть, слѣдуетъ искать въ его жизни. Юношей лишившись отца, онъ очутился владѣльцемъ огромнаго состоянія. Сдерживаемый при жизни отца страстный темпераментъ вырвался теперь на свободу; ему захотѣлось жить жадно, неудержимо, бѣшено. Онъ бросилъ университетъ, мало его интересовавшій, и пустился странствовать; его видѣли поперемѣнно то въ казино Монако, въ которомъ онъ оставилъ половину своего состоянія, то въ трущобахъ Лондона, видѣли въ шумныхъ и веселыхъ кафе Монмартра, въ модныхъ курортахъ его родины. Черезъ нѣсколько лѣтъ отъ огромнаго состоянія не осталось ничего и Ропсу приходилось подумать о заработкѣ. Онъ сталъ рисовать каррикатуры и иллюстраціи въ брюссельскіе юмористическіе листки, затѣялъ даже самъ нѣсколько изданій, которыя, впрочемъ, лопались такъ-же скоро, какъ и возникали. Въ 1875 г. тридцатилѣтній Ропсъ переѣхалъ въ Парижъ и здѣсь вскорѣ начинается та его дѣятельность, которая доставила ему мѣсто въ рядахъ первыхъ художниковъ нашего вѣка. Ему предложили иллюстрировать Лемеровское изданіе «Diaboliques» Барбе д'Орвильи, вслѣдъ за которымъ явились иллюстраціи къ Пеладановскому «Le vice suprême». Эти иллюстраціи опредѣлили все дальнѣйшее творчество Ропса. Но это было нѣчто бо́льшее, чѣмъ иллюстраціи. По мѣткому выраженію такого знатока этого творчества, какъ Октавъ Мирбо, нельзя примѣнять «ужаснаго слова: *иллюстрировать* къ серіи «Diaboliques», — это совершенно неправильно, потому что Ропсъ *не иллюстрируетъ*, онъ создаетъ произведеніе рядомъ съ даннымъ произведеніемъ». Называть Ропса иллюстраторомъ тоже, что назвать иллюстраціями знаменитыя Боттичелльевскіе рисунки къ «Божественной Комедіи» Данте. Все, что въ теченіи юношескихъ лѣтъ распутной и разнузданной жизни было имъ пережито, теперь неудержимо льется изъ подъ его кисти, карандаша и офортной иглы. Днемъ онъ почти не работаетъ, ему слишкомъ досаждаютъ посѣтители, и онъ острить, разсказываетъ безчисленные анекдоты, забавляя своихъ гостей. Но когда наступаетъ ночь, Ропсъ садится за работу и тутъ воспоминанія пережитаго прошлаго даютъ ему пищу для его творчества. Какъ отдаленное эхо, доносится до него шумъ и гамъ Монмартровскихъ кафе, онъ слышитъ дикій хохотъ мужчинъ, бѣшеный визгъ женщинъ, онъ совершенно ясно видитъ ихъ похотливыя, раскраснѣвшіяся отъ вина и желанія лица, и среди этого дикаго рева и суматохи ему слышится злой, безпощадный, адскій смѣхъ кого-то другого, кто здѣсь невидимо присутствуетъ, кто всѣхъ подбиваетъ, кто толкаетъ всю эту толпу въ бездну порока, разврата. Онъ мраченъ, ужасенъ, грозенъ этотъ великанъ; онъ стоитъ надъ Парижемъ, упираясь одной ногой въ Латинскій кварталъ, а другой — въ Монмартръ, и наслаждается дѣломъ своихъ рукъ. Это — *демонъ*, *сатана*, завладѣвшій міромъ. Вотъ ключъ къ пониманію эротическаго творчества Ропса. Это не тѣ шутливыя выходки въ кругу пріятелей, въ минуту досуга, какія практиковались когда-то въ Италіи или въ Голландіи, не пикантные анекдоты и игривыя исторіи для коллекціи старыхъ развратниковъ, — это цѣлая эпопея современной жизни, такой, какая она есть, не прикрытой фиговымъ листомъ ханжества и лицемѣрія,— эпопея, которую можно сравнить только съ лучшими твореніями человѣческаго генія. Гюисмансъ (J. K. Huysmans)—блестящій апологетъ молодаго искусства, несравненный стилистъ «L'Art moderne» и «A rebours»—въ своихъ знаменитыхъ «Certains» далъ лучшій, какой существуетъ очеркъ художественнаго творчества Ропса. Бодлеръ первый поставилъ его на ту высоту, на которой онъ теперь стоитъ, сдѣлавъ его искусство «серьезнымъ искусствомъ» въ глазахъ его сотоварищей, въ тѣсномъ кругу литераторовъ и художниковъ; Гюисмансъ проложилъ ему дорогу въ широкую публику, помогъ ей разобраться въ этомъ причудливомъ творчествѣ и снялъ съ него ужасное обвиненіе въ потворствѣ разврату. Несомнѣнно, что съ того самаго момента, когда можно установить наличность низкихъ и развратныхъ инстинктовъ въ искусствѣ, это послѣднее «отъ полнаго истощенія впадаетъ въ спячку плюгавыхъ старичковъ и умираетъ». Несомнѣнно также, что тотъ, кто подверженъ припадкамъ сладострастія, не въ состояніи переводить ихъ на бумагу или холстъ. Напротивъ, такой «сладострастникъ по призванію» чаще всего «прославляетъ добродѣтель, взываетъ къ благопристойности, превозноситъ любовь и, прячась за глупонадменный и холодный видъ своихъ произведеній, скрываетъ въ глубинѣ самыя невѣроятныя гнусности, которыя онъ продѣлываетъ среди драгоцѣн-

паго молчанія вѣрныхъ уголковъ». Достаточно вспомнить Англію съ ея ханжествомъ, съ чопорностью и скучнымъ приличіемъ ея традицій, съ извѣстной частью ея благопристойной литературы, «годной для взрослыхъ и дѣтей»; всѣ знаютъ, какъ часто кроется за всѣмъ этимъ самый тонкій и изобрѣтательный развратъ, какой когда-либо существовалъ, развратъ артистическій, развратъ гурмановъ и гастрономовъ порока. Это ханжество — врагъ Ропса. Онъ поетъ свою пѣснь свободно и громко, не прячась ни за пристойность своихъ англійскихъ собратьевъ, ни за инстинкты своихъ парижскихъ и брюссельскихъ «конкуррентовъ», авторовъ всѣхъ тѣхъ гравюръ, рисунковъ и листковъ, которые вамъ суютъ изъ подъ полы на бульварахъ: bien obscène, monsieur! Сказать, что его искусство—l'art obscène, это то же, что причислить къ этой категоріи литературу Зола на томъ основаніи, что Зола написалъ «Nana» и «La terre». Когда-то на Зола такъ и смотрѣли, но это прошло.

Эротическое искусство почти такъ-же древне, какъ и всякое другое искусство. Исторія его восходитъ до Египта; оно было въ Греціи, особенно сильно культивировалось у Римлянъ, было очень распространено въ эпоху Ренессанса въ Италіи, въ Голландіи, еще сильнѣе укоренилось въ эпоху Людовика XIV и XV во Франціи, и когда въ серединѣ нашего столѣтія Европѣ пришлось познакомиться съ новымъ искусствомъ—искусствомъ Японцевъ, то она нашла его у послѣднихъ въ очень развитомъ состояніи. Японскія коллекціи Бинга, Гонкуровъ, Зегера представляютъ изумительные образчики этого рода произведеній огромной художественной цѣнности. Но все это носитъ характеръ случайный, эпизодическій, тутъ не можетъ быть рѣчи о какой либо системѣ или міросозерцаніи. Въ веселыя минуты создавались тѣ вещи, какія сохраняются въ Неаполитанскомъ музеѣ въ особой комнатѣ съ особымъ сторожемъ, сообщающимъ вамъ на ухо разныя подробности; въ такую-же веселую минуту Джуліо Романо иллюстрировалъ знаменитые «Sonetti lussuriosi» Аретино, сожженные по повелѣнію папы; такъ-же возникли извѣстныя «серіи» Караччи, Торренція; самъ Рембрандтъ отдавалъ долгъ отдѣльнымъ вспышкамъ игриваго воображенія и, сидя въ тавернѣ за стаканомъ вина, набрасывалъ для друзей рисунки. Фрагонаръ, Буше, Бодуенъ дѣлали то же, что дѣлали въ новѣйшее время Гаварни и Тессаеръ. Нѣчто новое внесъ въ эту область знаменитый Ровландсонъ, блестящій юмористъ, иногда злой и жестокій, иногда добродушно веселый и игривый; но его женщина слишкомъ еще «une machine à forniquer». Японцы внесли въ эротическое искусство элементъ страданія; это было ново, однако характеръ анекдотичности оставался по прежнему во всѣхъ ихъ рисункахъ; нѣтъ какой-нибудь общей, объединяющей мысли, которая оправдывала-бы самую возможность эротизма въ серьезномъ искусствѣ. Она явилась только съ Ропсомъ и съ его «Diaboliques». Эту безконечную, стихійную силу порока, или по выраженію, пущенному въ оборотъ французскими неоидеалистами, *сатанизмъ*, *демонизмъ* разврата, Гюисмансъ противоставляетъ *Божественной чистотѣ*, какой проникнуты творенія великихъ христіанскихъ художниковъ среднихъ вѣковъ. Онъ не останавливается передъ смѣлой антитезой Мемлинга и Ропса; первый создалъ великое христіанское искусство,—второй завершилъ его дѣло, создавъ прямо противоположное ему искусство сатанизма. Онъ проникъ насквозь этотъ сатанизмъ, разобралъ его со всѣхъ сторонъ и воплотилъ въ дивныхъ образахъ, составляющихъ силу его искусства. Какъ онъ подошелъ къ нему?

Въ средніе вѣка повсемѣстно признавали, что сатана ловитъ въ свои сѣти мужчинъ при посредствѣ женщинъ. Женщина — во власти діавола, она «одержима бѣсомъ» и въ свою очередь властвуетъ своей сатанинской, адской властью надъ мужчиной. Эта сатанинская власть женщины и есть начало разврата.

У Ропса женщина — основа его творчества. Вотъ примѣръ, какъ онъ понимаетъ сатанизмъ, которому посвящены его лучшія произведенія. У подножія гранитнаго холоднаго сфинкса лежитъ женщина съ роскошнымъ, нѣжнымъ тѣломъ; всѣ ея движенія, лѣнивыя, томныя дышатъ развратомъ; ея похотливое лицо пылаетъ страстью, глаза горятъ желаніемъ. Она какъ кошка обвиваетъ руками шею сфинкса, тянется къ его уху и шепчетъ о томъ, что она продѣлываетъ съ попадающими въ ея сѣти мужчинами, и умоляетъ неподвижно застывшее чудовище нарушить свое вѣковое молчаніе и открыть ей новые способы, новыя средства, чтобы вѣрнѣе убить и безъ того уже издерганные нервы мужчинъ. А въ крыльяхъ сфинкса видна согнутая черная фигура сатаны съ злой усмѣшкой на стиснутыхъ губахъ и адскимъ огнемъ въ глазахъ.

Если прослѣдить за эволюціей женскихъ типовъ въ литературѣ нашего столѣтія, то окажется, что признаки этой «бѣсноватости» женщины отразились уже на женскихъ типахъ первыхъ реалистовъ, сбросившихъ съ плечъ «оторванное отъ жизни» наслѣдство

романтиковъ. У натуралистовъ они совершенно опредѣленны и уже m-me Bovary, первое дѣтище натурализма, несомнѣнно носитъ въ зародышѣ то, что вслѣдъ затѣмъ Зола, Гонкурамъ, Додэ дало матеріалъ для большинства женскихъ образовъ. Еще сильнѣе этотъ сатанизмъ женщины подчеркивается въ литературѣ съ появленіемъ неоидеализма, явившимся на смѣну натуралистамъ. Прежде онъ больше чувствовался, теперь съ появленіемъ «Fleurs du mal» Бодлера, «Le vice suprême» Пеладана и др., ему подыскано уже названіе, о немъ начинаютъ писать статьи, его изслѣдуютъ, анализируютъ, штудируютъ. Гюисмансъ пишетъ «A rebours», пишетъ отдѣльный очеркъ о Ропсѣ и вопросъ имъ исчерпывается до дна. Колоссъ Мопассанъ, а за нимъ всѣ «petits maîtres» современной французской литературы — Бурже, Мендесъ, Прево—съ необыкновенной тонкостью рафинированныхъ гастрономовъ копаются въ психологіи этого сатанизма, посвящая ему иногда всю литературную жизнь. Фелисьенъ Ропсъ — пріятель Бодлера и современникъ своей эпохи въ лучшемъ смыслѣ этого слова — въ теченіе всей своей жизни былъ пѣвцомъ сатанизма женщины, сатанизма ея чаръ, ея тѣла.

Ропсъ оставилъ послѣ себя громадное художественное наслѣдство. Однихъ только офортовъ каталогъ Рамиро насчитываетъ до 600 и литографій до 300. Сюда надо прибавить массу оригинальныхъ рисунковъ, акварелей, картинъ масляными красками, акватинтъ и пр. Самая полная изъ существующихъ коллекцій его произведеній собрана извѣстнымъ рисовальщикомъ «Journal Amusant» Марсомъ. Она содержитъ 2.000 листовъ. И это далеко не все, что осталось послѣ Ропса. Разнообразіе пріемовъ, къ какимъ прибѣгалъ Ропсъ для выраженія своихъ идей, особенно бросается въ глаза. Онъ былъ однимъ изъ величайшихъ мастеровъ офорта и вѣроятно единственнымъ мастеромъ литографіи, несравненно болѣе гибкимъ и разнообразнымъ, нежели Карріеръ, пользующійся обыкновенно однимъ и тѣмъ же, правда, артистическимъ, имъ самимъ найденнымъ, пріемомъ. Какое виртуозное разнообразіе и какъ удачно подысканъ характеръ техники для передачи разнообразныхъ идей! Совершенно особеннымъ образомъ трактовано вялое, сонливое настроеніе въ «En attendant la confession», совсѣмъ по другому — эта изумительная простота, ясная, опредѣленная, почти Гольбейновская, удивительной головы старухи — «Vieille anveroise», иначе—мрачное, гнетущее настроеніе въ «La peine de mort«, опять иначе—красивый, мягкій, ласкающій тонъ оттиска, извѣстнаго подъ названіемъ «Un monsieur et une dame». Какая рука артиста видна въ каждомъ пятнѣ, въ каждомъ штрихѣ! Его литографіи почти передаютъ живопись, краски. Одна литографія-набросокъ не выходитъ у меня изъ головы: она называется «Les diables froids». Дѣйствительно, какимъ-то адскимъ холодомъ вѣетъ отъ этой вещи; такой набросокъ стоитъ большихъ холстовъ съ сотнями фигуръ. Вотъ артистичность, вотъ темпераментъ, нервный, страстный, неудержимый, бѣшеный. Въ своихъ офортахъ Ропсъ такъ же разнообразенъ, какъ и въ литографіяхъ, такъ же точно изобрѣтателенъ, вѣчно новъ и вѣчно оригиналенъ. Стоитъ вспомнить его ««Diaboliques»: «La Chimère», «Le semeur», «L'Idole», «La vengeance du Démon». Его карандашные рисунки, наброски перомъ, акварелью напоминаютъ рисунки старыхъ мастеровъ. Достаточно назвать «Innocence» или «Le pendu» — самую мрачную и страшную фантазію, какая можетъ быть вышла изъ-подъ его карандаша, или «Messaline»— красивую мастерски сдѣланную акварель. Какимъ чутьемъ обладалъ Ропсъ въ живописи, видно въ его картинахъ «La femme au canapé» и еще лучше въ «La toilette» — удивительно выдержанной въ общемъ тонѣ вещи.

Въ большой публикѣ, если ей приходилось сталкиваться съ произведеніями Ропса, эти послѣднія безвозвратно занесены въ разрядъ порнографіи. Извѣстно, какъ художнику надоѣдали разные репортеры и составители порнографическихъ альбомовъ и какъ относился къ этимъ господамъ онъ самъ. Одному изъ такихъ господъ, непремѣнно желавшему вышытать разныя біографическія подробности для сообщенія публикѣ въ какомъ-то порнографическомъ альманахѣ, Ропсъ отвѣтилъ: «послушайте, милостивый государь, если вы, дѣйствительно, убѣждены въ томъ, что я дѣлаю порнографическіе рисунки, то они во всякомъ случаѣ не для той публики, о которой вы говорите: я къ ней чувствую слишкомъ сильное отвращеніе»... И онъ выпроводилъ этого господина. Они не хотѣли, да и не могли понять, эти господа, что здѣсь не было и признака и намека порнографіи; все творчество этого огромнаго художника было посвящено одной поглотившей его идеѣ: изображенію преходящаго и вѣчнаго въ порокѣ. И онъ отдавался своей идеѣ беззавѣтно и страстно, громилъ ханжество, лицемѣріе и шелъ своей дорогой, смотря прямо и смѣло въ глаза всему человѣчеству. Ему удалось вылить свою мысль всю, цѣликомъ, безъ остатка въ своемъ искусствѣ; ничего не осталось недосказаннымъ, ничего — скрытымъ. И то, что сказано, сказано изумительно просто, по-

этому оно такъ сильно дѣйствуетъ на васъ. Это простота Дюрера, простота Боттичелли. На всемъ, что имъ создано, на ничтожномъ наброскѣ и на сложной вещи, лежитъ печать колоссальнаго дарованія и вы чувствуете, что имѣете дѣло съ художникомъ перваго разряда, по блеску своего таланта родственнымъ мастерамъ прошлаго. Въ ряду художниковъ, трактовавшихъ женщину и порокъ, онъ занимаетъ совершенно особое мѣсто. Далекій отъ анекдотизма своихъ предшественниковъ, иногда забавныхъ, иногда жестокихъ и во всякомъ случаѣ всегда не безъ дурныхъ инстинктовъ, Ропсъ постигъ въ порокѣ его мистическое могущество, его роковую, подавляющую власть и запечатлѣлъ ее въ дивныхъ образахъ, великихъ и вѣчныхъ, какъ вѣченъ и великъ самъ порокъ, служившій объектомъ этого причудливаго творчества.

Игорь Грабарь.

Мюнхенъ.

Двѣ драмы А. Толстого.

„О еслибы живыя крылья
Души, парящей надъ землей,
Ее спасали отъ насилья
Безсмертной пошлости людской!“

Тютчевъ.

Драма «Царь Борисъ» была поставлена на сценѣ императорскаго театра конечно благодаря особенному успѣху, въ Петербургѣ и Москвѣ, другой драмы А. Толстого — «Царя Ѳеодора». Сама по себѣ эта заключительная часть трилогіи, пьеса «Борисъ», очень посредственна. Характеръ Бориса въ ней является обыкновенно-напыщеннымъ и неинтереснымъ. Въ «Царѣ Ѳеодорѣ» трагизмъ есть слѣдствіе внутреннихъ причинъ внутренняго міра, души самого Ѳеодора; если это и не вполнѣ показалъ, то хотѣлъ показать поэтъ. — шелъ къ этому. Драма «Борисъ» построена по общему образцу всѣхъ историческихъ драмъ, съ внѣшними ужасами, отравленіями, смертями, причемъ личность Бориса остается безъ всякаго развитія. Видно вліяніе Шекспира, поэтъ потерялъ самобытность и драма «Борисъ» лишена всякой цѣльности.

Но я не хочу вдаваться въ литературную оцѣнку произведенія. Меня интересуетъ теперь фактъ постановки двухъ драмъ на петербургской сценѣ и небывалый успѣхъ первой — «Ѳеодора Іоанновича». Говорятъ много о томъ, что публика, толпа — не мѣняется, говорятъ о «вѣчной пошлости» толпы, о пошлости средняго человѣка, который идетъ за всѣми и со всѣми. Въ сущности своей средній человѣкъ мало мѣняется; онъ остается пошлымъ (пока остается самодовольнымъ). но при этомъ онъ ни за что не хочетъ «отставать отъ своего времени», усердно мѣняетъ свои вкусы, мѣняетъ старую пошлость на новую, не замѣчая, что мѣняетъ только внѣшніе наряды своего родного, равнодушнаго непониманія. Успѣхъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, такой архи-пошлой пьесы, какъ «Принцесса Греза», достаточно доказалъ это наивное и безсильное броженіе. Для обезпокоенной какими-то смутными звуками толпы, звуками новаго искусства, чистаго отъ пошлости, явились необходимые лже-идеалисты, лже-символисты. И они, и толпа стали прекрасно понимать другъ друга на этой общей, родной почвѣ пошлости. Среднему человѣку много понимать даже и не нужно. Нѣсколько словъ: «красота», «мистицизмъ», «безсознательное творчество», «тайна» и затѣмъ сознаніе, что это — новое, и что мы въ новомъ. Я не думаю, чтобы лѣтъ десять тому назадъ «Ѳеодоръ» могъ имѣть такой шумный успѣхъ, какъ теперь, хотя драма всегда была достойна успѣха. Это прекрасная старая вещь, вѣчная, потому что прекрасная, но въ ней нѣтъ намека на то, что есть истинно-новаго въ нашемъ времени. Душа Ѳеодора — слабая, высокая душа, побѣждающая безъ разума любовью и простотой; Ѳеодоръ почти юродивый, блаженный. Такимъ наивная толпа и ея угодники хотятъ считать новаго, современнаго человѣка — и потому драма «Ѳеодоръ» смотрится съ животрепещущимъ, то злораднымъ, то растроганнымъ интересомъ. Они не видятъ вѣчнаго въ пьесѣ, потому что видятъ несуществующее «модное». Если бы теперь была поставлена истинно-новая вещь — не геніальная и не пошлая — конечно она игралась бы передъ глухой публикой: между авторомъ и толпою не было бы необходимаго моста пошлости. Да и кто повѣрилъ-бы, что наше время — не время болѣзненныхъ людей экстаза, безсмысленной любви и непонятной красоты, а, напротивъ, время безконечной ширины разума и сознанія, реальности символовъ и стремленія къ гармоніи самыхъ непримиримыхъ началъ? Нѣтъ, разслабленный эстетизмъ, томная порочность — въ отрицательномъ смыслѣ, и разслабленная любовь, экстазъ и бездумное проникновеніе юродиваго — въ положительномъ, — вотъ то, что считаютъ признаками нашего времени, что видятъ или хотятъ видѣть въ каждомъ новомъ произведеніи искусства. Толпа слышала новые звуки, непонятные и безпокоящіе; она, чтобы сдѣлать ихъ болѣе близкими, окропила ихъ своей пошлостью и они превратились во что-то дикое, безсмысленное и жалкое. Истинное

стало не похоже на истинное такъ же, какъ ложное на него не похоже. И въ такомъ видѣ эта истинная ложь живетъ въ мірѣ, среди людей, которымъ имя «легіонъ». Если бы теперь геній, какъ Христосъ или Будда, сказалъ имъ новое слово, онъ побѣдилъ бы ихъ сразу, они испугались бы, перестали быть самодовольными и потому перестали бы быть пошлыми, не поняли,—но пошли-бы за нимъ. Но генія нѣтъ — и для побѣды нужны годы, можетъ быть столѣтія, можетъ быть тысячелѣтія. И хорошо, если тогда средній человѣкъ пойметъ, что онъ многаго не понимаетъ, и что это ему нужно понять.

Возвращаясь къ драмѣ «Царь Борисъ», скажу, что она поставлена съ разсчетомъ на такую грубость толпы, которая даже и не существуетъ. «Борисъ» имѣетъ успѣхъ, но это успѣхъ кажущійся, который не можетъ длиться. Постановка слишкомъ роскошна, до безвкусія, до того предѣла, когда уже перестаютъ существовать слова автора и даже игра актеровъ. Сцена превращается въ музей, а публика въ дѣтей, которыхъ, незамѣтно и забавляя, хотятъ научить исторіи и удивить роскошью. Порою представленіе сводится къ фееріи, почти къ балагану, — въ первомъ дѣйствіи, напримѣръ, которое сплошь занято принятіемъ пословъ въ самыхъ разнообразныхъ костюмахъ. Это, можетъ быть, весьма красивое зрѣлище, условно красивое, но оно не имѣетъ ничего общаго съ искусствомъ, и даже наша публика скучаетъ. Актеръ, играющій Бориса, вялъ, мертвъ и тоже нестерпимо скученъ. Да, вѣроятно, неподвижную роль этого злодѣя, мучимаго угрызеніями совѣсти, и нельзя сыграть болѣе живо. Тѣ, кто ставилъ эту пьесу, увлеченные внѣшними, декоративными эффектами, забыли, что успѣхъ «Царя Ѳеодора» обусловливается не количествомъ статистовъ, одѣтыхъ въ плюшъ; что въ толпѣ несомнѣнно есть стремленіе къ новому, хотя и глубоко ложно понимаемому; что публикѣ нужно давать не шелки и бархаты въ плоской драмѣ, а хотя бы понемногу, осторожно, не боясь неудачныхъ попытокъ, живую воду живыхъ, разумныхъ словъ—и ждать генія, который побѣдитъ толпу сразу и поведетъ ее, покоренную, туда, гдѣ свѣтъ.

З. Гилліусъ.

Посмертная выставка картинъ Ендогурова, Ярошенко и Шишкина.

Посмертныя выставки въ высшей степени интересны и поучительны, давая возможность охватить послѣдовательное развитіе индивидуальности умершаго художника. Весь психологическій процессъ творческой жизни художника проходитъ передъ зрителемъ и нигдѣ нельзя такъ наглядно убѣдиться, что даже въ подражательности художникъ можетъ быть индивидуаленъ и что онъ неспособенъ создать что либо *помимо* своего внутренняго «я».

Къ сожалѣнію, на разбираемой нами выставкѣ полно представлены лишь Ярошенко и Ендогуровъ, Шишкинъ-же отсутствуетъ въ своихъ крупныхъ, значительныхъ произведеніяхъ. Несмотря на то, что всѣ названные художники представляютъ собою часть тѣсно-сплоченнаго кружка «передвижниковъ», при разборѣ ихъ произведеній и вытекающаго отсюда выясненія индивидуальности каждаго мы должны отдѣлить Шишкина и Ярошенко отъ совершенно чуждаго имъ, какъ по развитію, такъ и по качеству дарованія, Ендогурова. Первые два художника, несмотря на то, что одинъ пейзажистъ, а другой жанристъ, сплочены родственнымъ пониманіемъ окружающаго міра, послушно и наивно отражаютъ взгляды 60-хъ и 70-хъ годовъ.

Работать «дѣльно», приносить хоть часть той пользы обществу, какую, думалось, приносила горстями тогдашняя литература, отражать русскую жизнь, по возможности, въ ея неприглядныхъ сторонахъ, — вотъ, въ общихъ чертахъ, задачи, которыя диктовались все вершившими тогда критиками. Художники, большею частью полуобразованные, стараясь угодить послѣднимъ, передавали на холстѣ свои трезво-реалистическія впечатлѣнія или, что еще болѣе поощрялось, высказывали общественный протестъ въ болѣе или менѣе хитро придуманномъ литературномъ или публицистическомъ сюжетѣ.

Пейзажъ былъ совсѣмъ въ загонѣ: — какую же благородную идею съ гражданскимъ привкусомъ можно было извлечь изъ пейзажа? Право, нужно было имѣть феноменальную нравственную силу и лѣсное упорство Шишкина, чтобы отстоять свой пейзажъ, свои лѣса противъ нападокъ тенденціозной критики. Считая прямой и ближайшей задачей пейзажной живописи—возможно болѣе объективную передачу внѣшняго вида природы, Шишкинъ добросовѣстно списывалъ, природу ни на іоту не отступая даже въ мелочахъ отъ оригинала. Онъ все старательно зачерчивалъ: листочекъ, моховинку, стволъ и тысячи

грибовъ на немъ, камешки, щепочки, все добросовѣстно, слишкомъ добросовѣстно, памятуя одно, что нужно быть трезво-честнымъ копировщикомъ частей пейзажа, затѣмъ изъ частей такъ же честно и трезво составить подобіе внѣшней природы — и задача исполнена. И сколько труда, сколько упорнаго преодолѣнія препятствій въ безчисленныхъ картинахъ—этихъ отчетахъ записной книжки безстрастнаго Шишкина!

Разсматривая первыя, юныя попытки Шишкина и Ярошенко, всѣ эти робкіе, ученическіе этюды, красно-коричневые пейзажи и темныя, шершавыя картины, поражаешься недюжинному таланту ихъ авторовъ. Въ этихъ, неудачныхъ по исполненію юношескихъ работахъ, мы замѣтили незадушенное еще стремленіе къ передачѣ духовной красоты природы, той красоты, которую чувствуетъ лишь одинъ художникъ. Мы съ горечью думали, что, не будь непрошенныхъ пророковъ и учителей, быть можетъ эти два таланта подарили бы нашему искусству истинные шедевры живописи, ничего общаго не имѣющіе съ сухими и протокольными отчетами изъ лѣснаго царства — Шишкина и досадно смѣшными, наивными «протестами» — Ярошенко. Чтобы не заслужить обидной тогда клички «декоратора» Шишкинъ сдѣлался скучнымъ, реалистомъ; чтобы не прослыть романтикомъ, Ярошенко сдѣлался «обличителемъ».

Какой разительный контрастъ этихъ двухъ фигуръ съ женственно-мягкимъ обликомъ Ендогурова! Первые два художника до послѣдней минуты жизни, упорно, со стиснутыми зубами, пробивались со своими устарѣвшими принципами чрезъ толпу молодыхъ собратьевъ, то дерзко сомнѣвающихся, то полныхъ юной вѣры въ свою правоту. Ендогуровъ — продуктъ восьмидесятыхъ годовъ, когда всѣ устои начали расшатываться, когда появились въ живописи первыя броженія, когда всѣ шумно и съ негодованіемъ потребовали хоть кусочка «красоты», второпяхъ принимая красивое за прекрасное, joli pour le beau. Новыя теченія, мутныя въ началѣ, столкнувшись съ нежелавшимъ ни за что сдаваться теченіемъ «здравомыслящихъ» реалистовъ, породили цѣлый рядъ художниковъ, неустойчивыхъ, пробующихъ то или другое направленіе, и въ силу этихъ колебаній — *дряблыхъ* и нерѣшительныхъ.

Да, типичная особенность крупнаго дарованія Ендогурова — дряблость, ясно сказывающаяся во всѣхъ его позднѣйшихъ вещахъ, въ которыхъ онъ высвободился изъ-подъ опеки неумолимаго «братства» передвижниковъ.

Отзывчивый, можетъ быть слишкомъ, на модныя теченія, Ендогуровъ, вооруженный рѣдкимъ даромъ колориста, ринулся въ исканіе поэзіи, въ пейзажѣ и моднаго «Stimmung'а». Его первые опыты въ этомъ родѣ обратили на него общее вниманіе и одно время его ставили даже на ряду съ начинавшимъ тогда свою дѣятельность могучимъ Левитаномъ. Но сомнѣнія и неустойчивость эпохи скоро отразились на Ендогуровѣ; еще не успѣвъ хорошенько остановиться и свыкнуться съ извѣстной точкой зрѣнія на внѣшній міръ, ему начинало казаться, что его взглядъ недостаточно обоснованъ, и онъ вѣчно болѣзненно прислушивался къ шуму западнаго искусства. Не окрѣпши въ техникѣ, торопясь отразить западное движеніе въ пейзажѣ, Ендогуровъ незамѣтно для себя впадалъ въ неглубокую красивость, лишающую его произведенія значенія для исторіи развитія русскаго пейзажа. Прибавьте къ этому постоянное пребываніе, изъ-за разстроеннаго здоровья, въ мѣстностяхъ, опошленныхъ общепризнанною «живописностью», погоню за красочными «итальянскими» эффектами, наконецъ, слишкомъ раннюю смерть, и въ результатѣ — незначительная творческая дѣятельность при исключительномъ дарованіи.

Б. Львовъ.

Два маленькихъ событія.

Въ Москвѣ на этихъ дняхъ разыгралась цѣлая буря въ средѣ художниковъ, коллекціонеровъ и прочихъ интересующихся искусствомъ лицъ.

Дѣло было въ томъ, что на послѣднемъ конкурсѣ московскаго общества любителей художествъ комиссія, выбранная обществомъ и состоявшая, подъ предсѣдательствомъ С. И. Мамонтова, изъ лицъ небезизвѣстныхъ въ художественномъ мірѣ, какъ-то: В. Полѣновъ, В. Сѣровъ, К. Коровинъ и др., осмѣлилась выдать двѣ преміи за жанръ художнику Татевосянцу за его двѣ картины «Полуденный отдыхъ» и «Проповѣдь правовѣрнымъ».

Такой выборъ вызвалъ бурю негодованія среди публики, явившейся посмотрѣть на эти «декадентскія, безформенныя пятна, гдѣ камни не отличаются отъ людей». Нѣкоторые же члены общества, въ числѣ 13, поспѣшили протестовать противъ предосудительныхъ поступковъ жюри и помѣстили въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» письмо слѣдующаго содержанія:

«М. Г. На послѣднемъ конкурсѣ московскаго общества любителей художествъ присуждающею

коммиссіей премированы двѣ картины художника Татевосянца «Проповѣдь правовѣрнымъ» и «Полуденный обѣдъ». Мы, нижеподписавшіеся члены общества, находимъ, что премированіе подобныхъ произведеній можетъ сбить съ толку молодыхъ русскихъ художниковъ, почему и считаемъ своимъ долгомъ заявить свою полную несолидарность съ коммиссіей въ оцѣнкѣ вышеупомянутыхъ картинъ».

«Члены московскаго общества любителей художествъ: Д. Мартенъ, Н. Тулиновъ, К. Селивачевъ, Ѳ. Селивачевъ, В. Батуринъ, Я. Поляковъ, Эбергъ, Гр. Мясоѣдовъ, Н. Дунаевъ, А. Дунаевъ, В. К. Штембергъ, П. Щегловъ, Н. Свѣшниковъ».

Фактъ подобнаго протеста свидѣтельствуетъ не только о томъ интересѣ, съ какимъ относятся въ Москвѣ къ художественнымъ событіямъ, но также и о томъ глубокомъ довѣріи, которое питаютъ почтенные члены общества къ выбранной ими же самими коммиссіи. При такихъ условіяхъ, конечно, крайне лестно и пріятно брать на себя обязанности жюри.

Надо, однако, посмотрѣть въ корень дѣла. Г. Татевосянцъ выставилъ три картины: интересный по колориту пейзажъ и два, такъ называемые, «жанра». Вещи эти не дурны, обличаютъ талантъ, но и не лишены, въ сильной мѣрѣ, подражательности англійскимъ и французскимъ оріенталистамъ и особенно Брэнгвину. Ничего особенно выдающагося ни въ положительномъ, ни въ отрицательномъ смыслѣ онѣ не представляютъ, и совершенно непонятно, почему онѣ подняли такой шумъ. Сбить съ толку онѣ, конечно, никого не могутъ, и можно развѣ не согласиться съ жюри лишь въ томъ, что оно выдало Татевосянцу двѣ преміи, выказывая ему этимъ особую честь, хотя, надо сознаться, на всей выставкѣ кромѣ нѣсколькихъ пейзажей не было ничего интереснаго.

= Одинъ изъ многочисленныхъ французскихъ критиковъ г-нъ Тьебо Сиссонъ пріѣхалъ въ Россію съ намѣреніемъ прочесть нѣсколько лекцій о новомъ искусствѣ. 7-го января онъ началъ эти чтенія и ихъ послушать собралось много народу. Г-нъ Сиссонъ говорилъ обо всемъ понемножку, съ изумительной легкостью француза, способнаго говорить часами и ровно ничего не сказать.

Лекторъ мило болталъ о строгости стиля Людовика XIV-го, веселости стиля Людовика XV и тутъ-же коснулся красоты петербургской архитектуры.

Затѣмъ мы услыхали болѣе чѣмъ странную новость, что все англійское искусство послѣднихъ лѣтъ вытекаетъ изъ Франціи, наконецъ нѣсколько незначительныхъ и неинтересныхъ соображеній о современныхъ школахъ, разныхъ «нстахъ», по выраженію лектора, и все въ такомъ родѣ. Г. Сиссонъ прочелъ еще двѣ лекціи, которыя также едва-ли принесли какую-нибудь пользу слушателямъ, такъ какъ менѣе серьезное отношеніе къ предмету, чѣмъ у г-на Тьебо Сиссона, рѣдко можно встрѣтить.

С. А.

Новости музыкальной литературы.

За послѣднее время вышло много теоретическихъ сочиненій въ изданіи П. И. Юргенсона. Среди нихъ особенно выдѣляются: «Руководство къ практическому изученію гармоніи Н. Ладухина, «Методическій курсъ оркестровки» Геварта (пер. г. Ребикова), «Систематическое ученіе о модуляціи» Римана (въ переводѣ Ю. Энгеля) и «Руководство къ сочиненію музыки» Лобе (томъ 4-й—опера, переводъ Н. Кашкина).

«Руководство» г. Ладухина отличается оригинальной, но и вполнѣ цѣлесообразной распланировкой отдѣловъ гармоніи. Такъ, ученіе о гармоническихъ секвенціяхъ (секвенціи трезвучіями) имѣетъ мѣсто у автора почти въ самомъ началѣ учебника (до секстаккордовъ): методъ, съ которымъ можно согласиться, ибо секвенціи сразу развертываютъ передъ ученикомъ трезвучія всѣхъ ступеней лада въ ихъ наиболѣе естественномъ отношеніи, т. е. даютъ наиболѣе короткій способъ ознакомленія со всѣми ступенями лада. Авторъ раздробляетъ, въ противоположность другимъ учебникамъ, ученіе о секвенціи: секвенціи септаккордами и нонаккордами составляютъ предметъ другихъ отдѣловъ его учебника. Это опять имѣетъ свой raison d'être въ силу того, что авторъ удѣляетъ большое вниманіе септаккордовой и нонаккордовой гармоніи. Въ этомъ отношеніи его учебникъ—и вполнѣ правильно—носитъ болѣе современную окраску, чѣмъ другіе, ибо значительно занимается сочетаніями, составляющими квинтэссенцію современной гармоніи — гармоніи Листа и Вагнера. Характерно также и то, что авторъ, въ противоположность г. Р. Корсакову, занимается ложными послѣдовательностями въ самомъ началѣ ученія о модуляціи. Очень подробно разработаны и остальные отдѣлы учебника, который

оканчивается образцами многоголосной гармоніи—вопросомъ первостепенной важности въ виду того, что гармонія современнаго композитора дѣйствительно стремится къ расширенію, многоголосію, гдѣ ей уже немногаго недостаетъ, чтобы совпасть съ многоголоснымъ контрапунктомъ. Такимъ образомъ, этотъ отдѣлъ многоголосной гармоніи вполнѣ естественно замыкаетъ ученіе о гармоніи, за которой обыкновенно слѣдуетъ контрапунктъ. Рекомендуемъ интересный учебникъ г. Ладухина вниманію и педагоговъ и вообще лицъ, изучающихъ гармонію. «Методическій курсъ оркестровки» Геварта составляетъ дополненіе къ его аналитическому курсу, который уже вышелъ раньше въ изданіи г. Юргенсона въ переводѣ Арса. Методическій курсъ задается цѣлью, по словамъ автора, научить ученика, *что ему надо дѣлать въ области инструментовки*, тогда какъ аналитическій лишь указывалъ, что долженъ *знать* ученикъ для инструментовки. Курсъ не имѣетъ цѣлью привить ученику даръ инструментовочной изобрѣтательности, который долженъ быть прирожденъ. Это не сборникъ рецептовъ инструментовки для бездарныхъ композиторовъ. Г. Гевартъ говоритъ въ предисловіи, что главное его намѣреніе: *облегчить* даровитому автору его работу надъ инструментовкой своихъ сочиненій, указывая ему результаты оркестральнаго опыта предшествующихъ композиторовъ, сокращая ему тѣмъ самымъ путь къ той цѣли, къ которой онъ пришелъ-бы, можетъ быть, и инстинктивно, но самымъ долгимъ, усиленнымъ и въ данномъ случаѣ напраснымъ трудомъ. Кромѣ того, несомнѣнно, образцы тонкой художественной инструментовки высокодаровитыхъ композиторовъ должны сами по себѣ воспламенить воображеніе молодого автора. Наконецъ, этотъ курсъ, какъ справедливо говоритъ авторъ, можетъ быть полезенъ и для дирижеровъ, и для лицъ, просто изучающихъ, помимо всякихъ творческихъ цѣлей, музыку. Онъ откроетъ всѣмъ тайны оркестроваго организма—и умъ будетъ также участвовать въ наслажденіи, какъ и сердце. Начинающій-же композиторъ, очень часто не имѣющій подъ рукой оркестра, долженъ выработать привычку слышать внутреннимъ слухомъ читаемую глазами партитуру. А это возможно лишь тогда, когда онъ будетъ постоянно освѣжать свои звуковыя впечатлѣнія, которыя даютъ ему театръ и концертъ, съ помощью примѣровъ оркестровки, въ изобиліи встрѣчающихся въ разсматриваемомъ курсѣ. Необходимо похвалить переводчика за ясный языкъ и за то, что онъ прибавилъ отъ себя много примѣровъ изъ произведеній русскихъ авторовъ, а издателя—за четкій шрифтъ, чрезвычайно тщательную отдѣлку нотныхъ примѣровъ и за общій изящный видъ, — черты, присущія всѣмъ четыремъ разсматриваемымъ книгамъ.

Въ виду ограниченности мѣста, мы вернемся къ другимъ прекраснымъ изданіямъ г. Юргенсона въ самомъ близкомъ будущемъ.

А. Колтяевъ.

Свѣдѣнія.

I. Петръ Соколовъ.

(Род. въ 1821 г.).

Есть художники, произведенія которыхъ остаются всегда свѣжими и молодыми. Посмотришь на годъ, обозначающій время появленія картины, и съ удивленіемъ замѣчаешь, что написана она лѣтъ 20 тому назадъ. Въ это время шла горячая борьба за новыя художественныя идеи, одни направленія смѣняли другія, а картина, написанная десятки лѣтъ тому назадъ, производитъ такое впечатлѣніе, какъ будто она окончена только вчера, человѣкомъ современнаго поколѣнія.

Такое именно впечатлѣніе производятъ работы П. Соколова, лучшія вещи котораго помѣщены въ настоящемъ нумерѣ.

Искренняя, острая наблюдательность, наивная передача природы, полное чувства изображеніе внѣшняго міра, при сознательно-смѣлой техникѣ, таковы качества, которыя обезпечиваютъ здоровореальнымъ произведеніямъ П. Соколова постоянное значеніе и цѣнность. Но одними этими качествами нельзя объяснить той связи, которая существуетъ между современнымъ поколѣніемъ и этимъ старымъ, но не старѣющимъ мастеромъ. Работы 80-лѣтняго художника мало отличаются, судя наприм. по портрету С. Атавы и собственному портрету художника, отъ работъ лучшихъ современныхъ портретистовъ.

Свѣжесть и непосредственность впечатлѣнія, получаемаго отъ произведеній П. Соколова, зависитъ, главное, оттого, что въ работахъ его постоянно чувствуется сильная художественная индивидуальность. Главнымъ стремленіемъ этого художника всегда было проявить себя, высказать свои художественныя мысли самостоятельно, безъ недомолвокъ, своимъ, только ему одному присущимъ языкомъ. И, поставивъ себѣ такую широкую задачу, Соколовъ постоянно искалъ новой техники, новыхъ

способовъ для того, чтобы точно передать свои субъективныя впечатлѣнія и настроенія.

Эта печать сильной индивидуальности и мощнаго таланта, лежащаго на всѣхъ, даже менѣе удачныхъ, произведеніяхъ художника, въ достаточной степени объясняетъ причину духовнаго родства современнаго *субъективнаго* поколѣнія съ престарѣлымъ представителемъ реализма.

II. Художница Н. Я. Давыдова, живущая постоянно въ Москвѣ, посвятила себя исключительно работѣ на поприщѣ прикладнаго искусства. Помѣщенные въ настоящемъ нумерѣ рисунки ея исполнены по спеціальному заказу Г-жи Якунчиковой и предназначены служить мотивомъ для вышиванія занавѣсей, скатертей и ковровъ исполняемыхъ въ мастерскихъ Г-жи Якунчиковой въ Тамбовской губ. Изъ работъ выполненныхъ по рисункамъ Давыдовой особенно достойны вниманія скатерти и занавѣси, сдѣланныя изъ грубаго полотна матово-синяго и глинянаго цвѣта. Цвѣты и орнаменты художницы вышиваются по такому полотну гладью разноцвѣтными шелками.

III. Заводъ маіолики «Ирисъ», образцы произведеній котораго помѣщены на стр. 83, недавно устроенъ въ Финляндіи, по иниціативѣ финляндскаго художника графа Спарре.

IV. Помѣщенныя на стр. 84—85 скульптуры М. Врубеля находятся въ Москвѣ въ домѣ С. Т. Морозова, выстроенномъ не давно въ готическомъ стилѣ архитекторомъ Шехтелемъ.

Сдѣланныя изъ бронзы фигуры окружаютъ большой фонарь, покоящійся на деревянныхъ перилахъ, при началѣ лѣстницы.

V. Четыре снимка по фотографіямъ Барщевскаго.

1. Благовѣщенская церковь въ селѣ Тайнинскомъ XVII в. Благовѣщенская церковь въ селѣ Тайнинскомъ или Тайницкомъ, недалеко отъ Москвы построена въ XVII вѣкѣ, а значительные ея размѣры и сравнительное богатство архитектурныхъ формъ слѣдуетъ, вѣроятно, приписать тому, что въ ней частенько молились цари и царицы, такъ какъ проѣздомъ въ Сергіевъ посадъ государи всегда останавливались отдыхать въ Тайницкомъ, куда кромѣ того ѣздили на соколиную или медвѣжью охоту.

Еще Елизавета Петровна бывала въ Тайницкомъ, гдѣ построила дворецъ, отъ котораго, впрочемъ, не осталось слѣдовъ.

Мартыновъ въ своей «Русской Старинѣ» дѣлаетъ странную, не основанную ни на чемъ догадку, что церковь эта построена итальянцами (!), что, впрочемъ, не мѣшаетъ тому же Мартынову тутъ же найти большое сходство между нею и индійскими постройками Дели и Бенареса.

По-просту же говоря, эта интересная церковь съ большимъ чисто-русскимъ двухэтажнымъ крыльцомъ построена тѣми же неизвѣстными простыми русскими мастерами, которые возвели на Руси столько глубоко наивныхъ, но проникнутыхъ необыкновенно искреннимъ, свѣжимъ и, главное, чисторусскимъ духомъ построекъ.

2. Входъ въ церковь Іоанна Лѣствичника въ Никольскомъ монастырѣ въ гор. Гороховцѣ Влад. губ. XVII ст. Крыльцо церкви Іоанна Лѣствичника въ гор. Гороховцѣ само по себѣ не представляетъ особеннаго архитектурнаго интереса, но въ общемъ оно очень характерно и можетъ служить прекраснымъ мотивомъ декораціи.

3. Алтарное окно церкви Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ XVII в.

Церковь Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ служитъ однимъ изъ лучшихъ образчиковъ русской церковной архитектуры XVII вѣка, а помѣщаемое нами окошко — одна изъ наиболѣе интересныхъ ея деталей. Окошко это находится на наружной стѣнѣ главнаго алтаря, на оси восточнаго фасада церкви. Оно окружено богатой изразчатой рамой и окаймлено изразчатой же широкой полосой очень характернаго очертанія.

Изразцы выкрашены въ бѣлый, желтый, зеленый и коричневый цвѣтъ; рисунокъ крупнаго орнамента удачно вяжется съ общимъ очертаньемъ каймы, если не считать нѣкоторыхъ странныхъ, ни съ чѣмъ не вяжущихся вставокъ, расположенныхъ впрочемъ симметрично по длиннымъ сторонамъ окошка. Такъ какъ окно это безусловно одинъ изъ лучшихъ памятниковъ XVII вѣка, то оно давно обратило на себя вниманіе спеціалистовъ, и часто встрѣчается въ различныхъ изданіяхъ. Особенно удачно воспроизведено оно въ краскахъ въ архитектурномъ журналѣ «Зодчій» (1875 г.) съ оригинальнаго рисунка Леонова, хранящагося въ Академіи Художествъ.

4 Часовня Ѳеодоровскаго монастыря, близъ города Переяславля-Залѣсскаго, Владимірской губерніи. (XVII в.)

Часовня (или скорѣе каменный навѣсъ надъ деревяннымъ крестомъ) близъ города Переяславля-Залѣсскаго, по преданію, построена на мѣстѣ, гдѣ

супруга Грознаго, добрая царица Анастасія Романовна разрѣшилась отъ бремени сыномъ Ѳеодоромъ.

Но такъ какъ постройка эта по общему характеру и по деталямъ принадлежитъ, несомнѣнно, къ XVII вѣку, то слѣдуетъ предположить, что она выстроена на мѣстѣ того каменнаго столба, которымъ, по преданію, царь Иванъ хотѣлъ увѣковѣчить рожденіе царевича.

Часовня эта недавно тщательно и умѣло реставрирована. Зарисована у Мартынова и Рихтера и подробно описана и издана въ «Памятникахъ Древняго Русскаго Зодчества», издаваемаго академіею художествъ.

Замѣтки.

= Получивъ извѣстіе о смерти Павла Михайловича Третьякова, редакція «Міра Искусства» отправила въ Москву вѣнокъ и телеграмму слѣдующаго содержанія:

Москва. Третьяковская галлерея.

«Всю жизнь сочувствуя всякому живому проявленію таланта, Павелъ Михайловичъ былъ самымъ безпристрастнымъ и проникновеннымъ судьей русскаго искусства. Страшно подумать, найдетъ ли въ комъ нибудь нарождающееся поколѣніе столь могучую опору и дружественный совѣтъ».

На это редакторомъ «Міра Искусства» былъ полученъ слѣдующій отвѣтъ:

«Вся семья покойнаго Павла Михайловича шлетъ Вамъ и редакціи журнала «Міръ Искусства» свою глубокую благодарность».

Боткинъ.

Подробная статья о дѣятельности П. М. Третьякова будетъ помѣщена въ ближайшемъ номерѣ.

= Редакція журнала «Міръ Искусства» устраиваетъ около 20 Января въ залахъ музея Барона Штиглица международную выставку картинъ состоящую изъ произведеній слѣдующихъ художниковъ: Аманъ-Жанъ (Франція), Анкетэнъ (Франція), Бакстъ, Бартэльсъ (Германія), Беклинъ (Швейцарія), Алекс. Бенуа, Бенаръ (Франція), Бертсонъ (Бельгія), Бланшъ (Франція), Бломстедтъ (Финляндія), Больдини (Италія). Боткинъ, Брэнгвинъ (Англія), Бутэ-де-Монвель (Франція), А. Васнецовъ, Галлэнъ (Финляндія), Гамильтонъ (Шотландія), Гансъ Германъ (Германія), Головинъ, Даньянъ-Буверэ (Франція), Дегазъ (Франція), Г. Джонстонъ (Англія), Дилль (Германія), Дурновъ, Ернефельтъ (Финляндія), Карріеръ (Франція), Казенъ (Франція), Кондеръ (Англія), К. Коровинъ, Лагардъ (Франція), Латушъ (Франція), Ленбахъ (Германія), Лейбль (Германія), Лерміттъ (Франція), Либерманнъ (Германія), Левитанъ, Малявинъ, Малютинъ. Менаръ (Франція), К. Монэ (Франція), Гюставъ Моро (Франція), Нестеровъ, Пювисъ ле Шаваннъ (Франція), В. Полѣновъ, Е. Полѣнова, Переплетчиковъ, Раффаэлли (Франція), Ренуаръ (Франція), Ривіеръ (Франція), А. Рошъ (Англія), Рущицъ, Рѣпинъ, Сванъ (Англія), Свѣтославскій, Симонъ (Франція), Сомовъ, Сѣровъ, Таулоу (Норвегія), Уистлеръ (Англія), Леонъ Фредерикъ (Бельгія), Форэнъ (Франція), Ціонглинскій, кн. Щербатовъ, Эдельфельтъ (Финляндія), Энкель (Финляндія), Якунчикова. Произведенія покойной Е. Полѣновой будутъ собраны вмѣстѣ и выставлены въ особомъ залѣ.

= Редакція «Міра Искусства» получила слѣдующее письмо:

Милостивый Государь

Г. Редакторъ!

Въ нумерѣ третьемъ журнала «Искусство и Художественная промышленность» на стр. 137 помѣщенъ въ краскахъ орнаментъ изъ Владимірскаго собора. Какъ въ вышеупомянутомъ журналѣ, такъ и въ изданіи г. Кульженко (откуда журналъ перепечаталъ эту хромолитографію) означенный орнаментъ приписывается В. М. Васнецову.

Симъ заявляю, что орнаментъ этотъ, находящійся въ лѣвомъ отъ входа кораблѣ собора, всецѣло моей работы, изобрѣтенія и разработки, и какъ г. Стасовъ, такъ и г. Кульженко ошибочно приписываютъ его В. М. Васнецову.

Съ искреннимъ уваженіемъ

М. Врубель.

Москва, 27 декабря 1898.

Оказалось, что *редакція журнала «Искусство и Художественная Промышленность» не только ошибочно приписала орнаментъ М. Врубеля В. Васнецову, но и напечатала одинъ и тотъ же мотивъ орнамента дважды, первый разъ — хромолитографіей (стр. 137), назвавъ его орнаментомъ г. Васнецова, а второй разъ — цинкографіей (стр. 179), назвавъ его орнаментомъ г. Врубеля.*

Очень досадное недоразумѣніе по поводу этого орнамента вышло также и въ статьѣ: «В. М. Васнецовъ», гдѣ объ одномъ и томъ же мотивѣ сказано на одной страницѣ (179):

«особливо прелестны его (В. Васнецова) громадныя группы орнаментовъ съ пальмою..... и многіе другія чудесныя тоже вьющіяся гирлянды

изъ розовыхъ цвѣтовъ съ зеленой чашечкой внутри». При этомъ указывается на стр. 137, гдѣ помѣщенъ въ краскахъ яко-бы орнаментъ В. Васнецова.

Затѣмъ, про тотъ же мотивъ читаемъ: «Въ алтарѣ есть не мало орнаментовъ вовсе не византійскихъ и не русскихъ, а просто декадентскихъ, вовсе не идущихъ къ остальной церкви, а свидѣтельствующихъ только о плохомъ вкусѣ, капризности и маломъ художественномъ знаніи и творчествѣ ихъ авторовъ по части византійства». При этомъ указывается на стр. 179, гдѣ помѣщенъ тотъ же мотивъ орнамента г. Врубеля.

= Въ одной изъ самыхъ распространенныхъ англійскихъ газетъ «Standart» въ № отъ 17-го января 1899 г. находимъ слѣдующую замѣтку объ выставкѣ г-на Верещагина въ Лондонѣ:

«Выставка, нынѣ открывшаяся въ Grafton gallery, подавляетъ своимъ унынiемъ, производитъ отталкивающее впечатлѣніе и абсолютно лишена всякаго художественнаго значенія. Она состоитъ изъ весьма обширнаго, къ сожалѣнію, собранія холстовъ г. Верещагина, реалиста по преимуществу, но реализмъ котораго не исходитъ изъ стремленія къ глубокой правдѣ, а изъ явнаго и великаго довольства пошлостью, общимъ мѣстомъ и той дѣйствительностью, которая зовется «matter of fact». Если вспомнимъ его же выставку въ другой галлереѣ, не мало лѣтъ тому назадъ, этотъ ловкій и энергичный русскій обнаруживалъ тогда нѣкоторыя положительныя качества, которыя, однако, теперь совершенно не замѣтны. Онъ измѣнился къ худшему. Его давнишней особенностью, чтобы не сказать привиллегіею, было изображеніе сценъ, которыхъ никто изъ насъ не наблюдалъ, и въ которыхъ, пожалуй, никому бы не хотѣлось участвовать. Это обстоятельство, а также его репутація содѣйствовали извѣстному значенію, которое онъ успѣлъ здѣсь пріобрѣсть. Теперь же мы вынуждены сознаться, что, хотя г-на Верещагина и можно назвать отважнымъ путешественникомъ и дѣятельнымъ журналистомъ, иллюстраторомъ, онъ все же не привлекательный художникъ и во всякомъ случаѣ художникъ, не обладающій силою.

Помѣщеніе выставки пышно задрапированное бархатными занавѣсами, заставлено книгами и испещрено многочисленными фотографическими снимками, имѣющими отношеніе къ сюжетамъ г. Верещагина и къ его личности.

На стѣнахъ же выставки висятъ въ кричащихъ рамахъ цѣлыми рядами грубо написанные (coorsely painted) холсты, посвященные иллюстраціямъ похода въ Москву.

Мы готовы признать, что всѣ подробности картинъ съ аккуратностью списованы русскимъ иллюстраторомъ съ натуры, но самыя картины не производятъ на насъ впечатлѣнія и мы съ увѣренностью можемъ добавить, что Наполеонъ г.Верещагина никогда не вытѣснитъ изъ памяти публики Наполеоновъ Мейссонье и Орчардсона».

= Въ помѣщеніи общества поощренія художествъ и школы техническаго рисованія бар. Штиглица были устроены на праздникахъ выставки работъ учениковъ этихъ учрежденій. Въ слѣдующемъ нумерѣ мы дадимъ отчетъ объ этихъ выставкахъ.

= Весенняя выставка въ Императорской Академіи Художествъ открывается на первой недѣлѣ Великаго Поста. Послѣдній срокъ доставки экспонатовъ назначенъ 15 Февраля въ 4 ч. дня. Комитетъ выставки состоитъ изъ слѣдующихъ художниковъ:

Предсѣдатель М. Холодовскій. Члены Комитета: Илья Гинцбургъ, Н. Цириготи, А. Куинджи, К. Крыжицкій, Я. Розенталь, Э. Бразъ, К. Фельдманъ, В. Беклемишевъ. 6 Ноября 1898 года Комитетъ выставки, осуществляя постановленіе Общаго собранія экспонентовъ о подготовкѣ къ передвиженію весенней выставки 1899 года призналъ необходимымъ: во-1-хъ, ограничить передвиженіе на первый годъ Москвою, во 2-хъ, получить согласіе экспонентовъ, желающихъ участвовать въ передвиженіи, на затрату всего ихъ дивиденда, даже и въ томъ случаѣ, если Комитетъ будущей выставки произведеній подписавшаго въ передвиженіе не приметъ. Общая прибыль отъ передвиженія будетъ распредѣлена между всѣми отдавшими свой Петербургскій дивидендъ на дѣло передвиженія по раскладкѣ, выработанной будущимъ комитетомъ.

Для выбора художественныхъ произведеній на выставку избирается въ 1899 году комитетъ изъ 15 членовъ. Въ члены комитета могутъ быть избраны какъ экспоненты, за исключеніемъ числящихся въ спискахъ, такъ и члены Академіи. Комитетъ избираетъ произведенія для выставки и устраиваетъ ее. Всѣ представленныя на выставку художественныя прозведенія подвергаются экспертизѣ комитета, за исключеніемъ произведеній почетныхъ и дѣйствительныхъ членовъ Академіи и имѣющихъ званіе профессоровъ Академіи по уставу 1859 года. Экспертиза произведеній не можетъ состояться при составѣ менѣе восьми членовъ.

Плата за входъ устанавливается въ 35 копѣекъ, при чемъ выдѣлены будутъ—дни съ 10 копѣечною платою. 5% съ выставочнаго сбора поступаетъ въ пользу капитала имени Императора Александра III для

вспомоществованія бѣднымъ художникамъ и ихъ вдовамъ и сиротамъ. Дивидендъ дѣлится на паи, сообразно оцѣнкѣ художественныхъ произведеній.

= Ко дню исполняющагося столѣтія со дня рожденія Пушкина въ Москвѣ выйдетъ изданіе его сочиненій, въ иллюстрированіи котораго примутъ участіе всѣ наши лучшіе художники, а именно: Архиповъ, А. Васнецовъ, В. Васнецовъ, Врубель, К. Коровинъ, С. Коровинъ, Левитанъ, Пастернакъ, Рѣпинъ, Суриковъ и Сѣровъ.

= 12-го декабря освященъ въ Варшавѣ памятникъ польскому поэту Мицкевичу. Открытіе памятника, исполненнаго по проэкту скульптора Годебскаго, происходило при особо торжественной обстановкѣ а именно не было произнесено ни одной рѣчи. Послѣ краткаго молебствія всѣ присутствовавшіе проходили по очереди мимо памятника, кидая къ подножію его свѣжіе цвѣты.

27-го декабря Союзъ русскихъ писателей устроилъ въ Петербургѣ обѣдъ въ честь покойнаго поэта. На обѣдѣ присутствовало больше ста человѣкъ и было произнесено 22 рѣчи. Изъ нихъ особенно выдавались рѣчи В. Спасовича, П. Боборыкина, Влад. Соловьева и С. Андреевскаго. Всѣ они говорили о поэтѣ, объ его художественной и нравственной личности. Остальные же ораторы воспользовались Мицкевичемъ лишь для того, чтобы изложить публично свои взгляды на политическія и экономическія дѣла, взгляды можетъ быть очень почтенные и правильные, но до Мицкевича никакого отношенія не имѣющіе.

Въ числѣ присутствующихъ кромѣ строителя памятника, скульптора Годебскаго, мы замѣтили изъ художниковъ лишь И. Е. Рѣпина и И. Ф. Ціонглинскаго.

= Въ помѣщеніи Археологическаго института, скромно ютящагося во дворѣ одного изъ флигелей Михайловскаго дворца, открыта выставка иконъ. Мы предполагаемъ дать о ней обстоятельный отчетъ, пока же считаемъ своимъ долгомъ обратить вниманіе публики на эту выставку, представляющую собою, по интересу содержанія, совершенно исключительное художественное событіе. Доступна она пониманію всякаго простого смертнаго, любящаго и цѣнящаго проявленіе искренняго художественнаго творчества.

Къ сожалѣнію, профаны, изъ ложной скромности, боятся идти смотрѣть предметы, имѣющіе, по ихъ мнѣнію, лишь археологическій интересъ.

Этотъ взглядъ, усиленно поддерживаемый археологами, особенно молодыми, лишенъ всякаго основанія. Обладаніе фактическими свѣдѣніями, конечно, большое подспорье при изученіи иконописи. Но этого недостаточно для того, чтобы считать себя знатокомъ дѣла. Мало умѣть опредѣлять эпоху иконы, а также ея школу, для того, чтобы презрительно смотрѣть на «невѣждъ», не отличающихъ «Пантократора» отъ «Деисуса».

Если профанъ чувствуетъ свое духовное общеніе съ тѣми представителями народа, которые были способны создать такіе великіе образцы искусства, какъ русская иконопись, — ему нечего стыдиться своего «незнанія», и его сужденія могутъ быть гораздо правильнѣе и серьезнѣе, чѣмъ сужденія археологовъ-ремесленниковъ.

Къ тому же онъ получитъ неизмѣримо больше чисто-художественнаго наслажденія, чѣмъ всѣ эти китайскіе мандарины, очень добросовѣстно и любезно доставляющіе посѣтителямъ выставки всѣ необходимыя для нихъ справки.

= Парижская городская дума постановила ассигновать 40.000 фр. для воспроизведенія въ литографіяхъ или офортахъ картинъ, находящихся въ собственности думы.

По этому поводу художественный критикъ «Figaro» А. Александръ высказываетъ нѣсколько дѣльныхъ мыслей о современномъ положеніи гравюры: «Дѣйствительно — говоритъ онъ — въ настоящее время есть много граверовъ, которые начинаютъ сознавать, что рѣзцомъ больше не проживешь. Причиной тому является успѣхъ механическихъ способовъ воспроизведенія, которые даютъ публикѣ болѣе точныя, и менѣе дорогія иллюстраціи. Гравюра, какъ способъ воспроизведенія, стала чѣмъ-то вродѣ «дилижанса» графическихъ искусствъ. Хотя дилижансъ можетъ быть и болѣе живописенъ и артистиченъ, чѣмъ локомотивъ, но все-таки послѣдній взялъ верхъ.

Тотъ, кто хочетъ заниматься искусствомъ, долженъ быть прежде всего художникомъ, т. е. изобрѣтателемъ. Въ настоящее же время слишкомъ много граверовъ, которые не что иное, какъ ремесленники.

Можетъ быть современные граверы прозябаютъ и едва прокармливаютъ свою семью. Это, конечно, очень печально, но кто же заставлялъ ихъ выбирать изо всѣхъ полезныхъ ремеслъ именно то, которое потеряло всякій смыслъ. Гравюра-*какъ способъ воспроизведенія* — обречена на вымираніе... и только *оригинальная гравюра* имѣетъ за собою будущее.

...Когда не было еще фотографіи, граверы приносили много пользы, но теперь, когда явилась фотографія, граверы растерялись и стали обращаться съ просьбами о помощи къ правительству

Если имъ и помогали съ десятокъ лѣтъ, чтобы дать имъ одуматься, то это еще ничего. Вѣдь во Франціи существуетъ бюро вспомоществованія художникамъ, но теперь нельзя же больше выбрасывать на такое дѣло 40.000 р. за окошко.»

Эти слова Арсена Александра какъ нельзя больше примѣнимы и къ нашей художественной жизни. Граверы плачутся на упадокъ ихъ искусства, но подумалъ-ли кто нибудь изъ нихъ, что съ фотографіей имъ конкурировать невозможно, и что если они хотятъ имѣть работу, то имъ нужно смотрѣть на гравюру не какъ на способъ *воспроизведенія*, а какъ на форму проявленія самостоятельнаго художественнаго творчества.

= Недавно скончавшійся баронъ Фердинандъ Ротшильдъ завѣщалъ свою знаменитую коллекцію картинъ и художественныхъ вещей Британскому Музею въ Лондонѣ. Коллекція содержитъ образцы искусства эпохи возрожденія, превосходный севрскій фарфоръ, эмали, гобелены и лучшія картины Кюйпа, Тербурга, Гепсборо, Рейнольдса, Ромней и Жераръ-Доу.

= Въ началѣ декабря воздвигнутъ въ Парижѣ передъ госпиталемъ Сальпетріеръ—памятникъ знаменитому Шарко. Авторъ его – скульпторъ Фальгьеръ.

= Олимпійскій музей, хранилище безцѣнныхъ художественныхъ сокровищъ очень пострадалъ отъ неоднократныхъ землетрясеній, а также вслѣдствіе сильныхъ бурь, пронесшихся надъ Пелопонесомъ. Крыша музея дала течь. Зала, въ которой помѣщается «Геркулесъ» Праксителя и галлерея античныхъ вазъ остались совершенно беззащитными, грозя при новой бурѣ лишить Европу дивныхъ произведеній античнаго міра.

= Намъ доставлены для отзыва брошюра г. Ребикова, подъ заглавіемъ «Меломимика», и три пьески для рояля, его же сочиненія, служащія музыкальнымъ сопровожденіемъ къ мимическимъ сценкамъ лирическаго характера. Г. Ребиковъ намъ извѣстенъ какъ толковый переводчикъ основательнаго труда Геварта по оркестровкѣ, съ музыкальными же его сочиненіями мы пока не имѣли случая познакомиться.

Не рѣшаясь поэтому, на основаніи просмотрѣнныхъ нами только трехъ коротенькихъ отрывковъ, высказать какое нибудь опредѣленное сужденіе о степени композиторской даровитости г. Ребикова, мы можемъ лишь замѣтить, что всѣ три пьески производятъ довольно выгодное впечатлѣніе и говорятъ о музыкальномъ вкусѣ ихъ автора. Правда, темки г. Ребикова не рельефны и, не оригинальны: лучшая изъ нихъ (№ 1—Смерть Милы), какъ намъ кажется, явно навѣяна Тристаномъ.

Что же касается брошюрки г. Ребикова, служащей чѣмъ то въ родѣ объяснительной записки къ его музыкальнымъ сочиненіямъ, то, право, было бы лучше обойти ее молчаніемъ. Содержаніе ея, по своей необычайной курьезности, прямо просится на страницы юмористическаго журнала.

Что, напримѣръ, можетъ быть смѣшнѣе серьезнаго увѣренія г. Ребикова, что одной изъ самыхъ благодарныхъ задачъ для композитора слѣдуетъ считать музыкальную передачу важныхъ историческихъ событій вродѣ подписанія Наполеономъ акта своего отреченія отъ престола.

= Анри Ривіеръ выпускаетъ новую серію цвѣтныхъ литографій, которые будутъ изображать виды Парижа и служить продолженіемъ 12-ти «Aspects de la nature» того-же художника.

= Въ Лондонской «Grafton gallery» была устроена выставка портретистовъ. Перечислимъ имена наиболѣе замѣчательныхъ изъ художниковъ, принимавшихъ участіе въ этой выставкѣ: Бланшъ, Бенаръ (портретъ артистки Режанъ) Ваттсъ, Лавери, Шэннонъ, Ричмондъ (портретъ Бисмарка) Уистлеръ, Уольтонъ и другъ.

= Въ редакцію поступили для отзыва слѣдующія книги:

1) *Ѳедоровъ*. Стихотворенія. Спб. 1898.

2) *В. Брюсовъ*. О искусствѣ. Москва. 1899.

3) *Ребиковъ*. Меломимика. Одесса.

4) *Фаустъ*, въ переводѣ Фета, съ иллюстраціями Зейбертца. Спб. 1899, первый выпускъ. Изд. А. Ф. Маркса.

5) *С. В. Кульженко*. «Соборъ Св. Владиміра въ Кіевѣ.» Кіевъ. 1898.

6) *Е. Билобанова*. Легенды о замкахъ Бретани. Съ иллюстраціями Е. Лансере. Спб. 1899.

7) *В. М. Михеевъ*. Отрокъ мученикъ. Углицкое преданіе. Рисунки М. В. Нестерова, В. И. Сурикова и Е. М. Бемъ. Изд. А. Ф. Маркса.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ будутъ главнымъ образомъ посвящены вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Изъ русскихъ художниковъ обѣщали свое участіе въ журналѣ: **В. Васнецовъ, А. Васнецовъ, В. Полѣновъ, Е. Полѣнова, П. Соколовъ, В. Сѣровъ, М. Нестеровъ, И. Левитанъ, И. Остроуховъ, К. Коровинъ, С. Коровинъ, М. Якунчикова, Алекс. Бенуа, С. Малютинъ, А. Оберъ, Л. Бакстъ, М. Врубель, К. Сомовъ, А. Головинъ,** князь **П. Трубецкой, Н. Давыдова** и проч.

Участіе въ журналѣ примутъ также финляндскіе художники: **Эдельфельтъ, Ернефельтъ, Галленъ, Бломстедъ** и др.

Въ первыхъ нумерахъ журнала появятся статьи **П. Д. Боборыкина,** проф. **А. Прахова,** князя **С. Волконскаго, Д. Мережковскаго, В. С. Соловьева, К. Бальмонта, З. Гиппіусъ, Н. Минскаго, І. Ясинскаго, В. Розанова** и друг.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи будутъ воспроизводиться по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ и Пятницамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна пятаго нумера 50 коп., съ перес. 70 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

EXPOSITION INTERNATIONALE DES BEAUX ARTS ORGANISÉE PAR LA REVUE „LE MONDE ARTISTE“.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА КАРТИНЪ ЖУРНАЛА „МІРЪ ИСКУССТВА“.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 6, 1899 г.

Каталогъ международной выставки журнала »Міръ Искусства«.
Хроника. П. М. Третьяковъ. **И. О.** — „Антигона“ Софокла въ Москвѣ. (Корреспонденція »Міра Искуства«) **Кн. А. И. Урусова.** — Бесѣды художника: 1) Объ импрессіонизмѣ. **Александра Бенуа.** — Академіи и техника живописи. **Франца Ленбаха.** — Академіи Художествъ. **Германа Гельфериха.** — Выставки въ рисовальныхъ школахъ. **С. Ноаковскаго.** — По поводу историческаго концерта. **N.** — Замѣтки.
Иллюстраціи. 24 снимка съ произведеній художниковъ, принимавшихъ участіе въ выставкѣ журнала »Міръ Искусства«: **И. Рѣпина; В. Сѣрова; Е. Аманъ-Жанъ; Л. Дилля; А. Эдельфельта; И. Даньянъ-Бувере; П Пювисъ-де-Шаванна; Ш. Дегаза; Д. Больдини; А. Головина; Ж. Казена; Л. Фредерика; Ф. Таулоу; А. Бенара; И. Левитана; Я. Ціонглинскаго; Ф. Ленбаха.**

Изданіе *Княгини* ***М. К. Тенишевой***
и ***С. И. Мамонтова.***
Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

МЕЖДУНАРОДНАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
ЖУРНАЛА
„МІРЪ ИСКУССТВА“.

EXPOSITION INTERNATIONALE
DES BEAUX ARTS
ORGANISÉE PAR LA
REVUE
„LE MONDE ARTISTE“.

Аманъ-Жанъ. Aman-Jean. Франція.

1. Декоративный портретъ.
2. Портретъ (пастель).
3. Портретъ г-жи А. Ж.
4. Пейзажъ.
5. Пейзажъ.
6. Пейзажъ.

Анкетэнъ. Anquetin. Франція.

7. Скачки въ Auteuil.
8. Лошади (пастель).
9. Проектъ театральнаго занавѣса (рис.).
10. Пейзажъ.
11. Пейзажъ.

Бакстъ, Л. Bakst, L. Петербургъ.

12. Портретъ А. Бенуа (пастель).
13. Дѣвушка въ шляпѣ.

Бартельсъ, Г. Bartels, H. Германія.

14. Атака миноносокъ.
15. Шутка.
16. У огня.

Бёклинъ, А. Boecklin, A. Швейцарія.

17. Центавръ.
(Соб. Г. Аригольда въ Берлинѣ).

Бенаръ, А. Besnard, A. Франція.

18. Портретъ актрисы.
19. Портретъ Г-жи Б.
20. Семья художника.
21. Улица на востокѣ.
22. Рыбачки (акв.).

Бенуа, Алекс. Benois, Alex. Россія.

23. Маскарадъ.
24. Персей.

Бертсонъ, А. Baertson, A. Бельгія.

25. Вечеръ на Шельдѣ.

Бланшъ Ж. Blanche, J. Франція.

26. Художникъ Таулоу и его семья.
27. Five o'clock.
28. Китти.
29. Письмо.
30. Этюдъ дѣвочки.
31. Портретъ художника О. Бёрдслей.
32. Дѣвочка съ цвѣтами.
(Соб. А. Н. Ратькова-Рожнова).
33. Этюдъ.
(Соб. А. Н. Ратькова-Рожнова).

Блентъ, А. Blunt, A. Англія.

34—35. 2 рисунка по шелку.
36. Занавѣсъ.

Блом стедтъ, В. Blomstedt, V. Финляндія.

37. Стрѣлокъ.
38. Пожаръ на островѣ.
39. Пейзажъ.

Больдини, Д. Boldini, G. Италія.

40. Портретъ Уистлера.
41. Портретъ Кн. Понятовской.
42. Портретъ Г-жи П.
43. Прогулка.
44. Два друга.

Боткинъ, Ф. Botkine, Th. Россія.

45. Портретъ.
46. Головка.
47. Портретъ.

Брэнгвинъ, Ж. Brangwyn, J. Англія.

48. Музыканты.
49. Разсказъ.
50. Пирожникъ.

Бутэ-де-Монвель. Bouthet de Monvel. Франція.

51—53. 3 этюда дѣтей.
(Соб. кн. М. К. Тенишевой).

Васнецовъ, А. Wassnetzow. A. Россія.

54. Что дремучій лѣсъ призадумался?
Грустью темною затуманился?
Съ непокрытой головой въ бою
Ты стоишь поникъ и не ратуешь

Съ мимолетною тучей-бурею?
Густолиственный твой зеленый шлемъ
Буйный вихрь сорвалъ и развѣялъ въ прахъ.

55. Парижъ.
56. Ранній снѣгъ.
57. Эффектъ заката въ Венеціи.
58. Villa Borghese.
59. Villa Borghese.

Галлѐнъ, A. Gallen, A. Финляндія.

60. Полярная ночь (акв.).
61. Зимній этюдъ.
62. Зимній этюдъ.
63. Зимній этюдъ.
64. Месть Юкагайнена.
(Калевала). Проектъ фрески.
65. Отцеубійца. (Финская народная пѣсня).
Проектъ фрески.
66. Портретъ.
67. Голова крестьянки.
68. Музыка воды.

Головинъ, A. Golovine, A. Россія.

69. Отрокъ Варѳоломей.
70. Монастырь.
71. Рождественскій сонъ.

Германъ, Г. Hermann, H. Германія.

72. Новый соборъ въ Берлинѣ.
73. Ноябрьскій день.
74. Мостъ въ Берлинѣ.
75. Рынокъ въ Амстердамѣ.

Даньянъ-Бувере. Dagnan-Bouveret. Франція.

76. Голова бретонки.
77. Голова старухи.
78. Этюдъ мальчика.
79. Голова дѣвушки.

Дегазъ, III. Degas, Ch. Франція.

80. Жокеи.
81. Возвращеніе со скачекъ.
82. Лошади.
83. Репетиція танцевъ.
(Соб. г. Галлимара въ Парижѣ).
84. Прачка.
85. Танцовщицы (этюдъ) пастель.
86. У окна.
87. Передъ танцами.

Джонстонъ, Г. Johnston, Humphreys. Англія.

88. Портретъ моей матери.
89. Портретъ Г-жи Л.
90. Марина.
91. Мостъ въ Толедо.

Диль, Л. Dill, L. Германія.

92. Стоги сѣна.
(Соб. С. П. Дягилева).
93. Послѣ дождя.
94. Туманъ на рѣкѣ.
95. Сумерки.
96. Пейзажъ.
97. Пейзажъ.

Ернефельтъ, E. Järnefelt, E. Финляндія.

98. Море зимой.
(Соб. Г. Вестерлунда).
99. Портретъ Г-на Пальмена.
(Соб. Гельсингфорскаго университета).
100. Дѣтскій портретъ.
101. Около могилы.

Казенъ, К. Kazin, J. Франція.

102. Мельница въ Голландіи.
103. Пейзажъ.
104. На морскомъ берегу.
105. Деревенская улица.
106. Соборъ въ Аббвиллѣ.

Карріеръ, Г. Carrière, E. Франція.

107. Мать съ дѣтьми.
108. Этюдъ.
109. Улыбка.
(Соб. Г. Галлимара въ Парижѣ).

Кондеръ, III. Conder, Ch. Англія.

110—114. 5 вѣеровъ.
115—117. 3 рисунка по шелку.

Коровинъ, К. Korovine, C. Россія.

118. Портретъ.
(Соб. г. М.).
119. Лѣсной пейзажъ.
(Соб. С. С. Мамонтова).
120. У окна.
(Соб. С. Т. Морозова).

Лагардъ, П. Lagarde, P. Франція.

121. Во время войны.
122. Фламинго.
123. Мостъ.
124. Наводненіе.
125. Послѣ грозы.

Латушъ, Г. La-Touche, G. Франція.

126. Покупки.
127. Молодая бретонка.
128. Лунный свѣтъ.
129. Портретъ Пювисъ-де-Шаванна.
130. Тайная вечеря.

Ленбахъ, Фр. Lenbach, F. Германія.

131. Портретъ Бисмарка.
132. Портретъ дѣвочки.

Левитанъ, И. Lévitan, J. Москва.

133. Сумерки.
134. Осень. (Въ первоначальномъ видѣ была выставлена на передвижной выставкѣ въ Спб.).
135. Морской берегъ.
137. Альпы.
137. Закатъ (пастель).
138. Тишина
139. Замокъ.
140. Осень.
141. Вечеръ.

Лермиттъ, Л. Lhermitte, L. Франція.

142. Жатва
(Соб. П. Д. Боткина въ Москвѣ).
143. Мать съ ребенкомъ.
(Соб. П. Д. Боткина въ Москвѣ).
144. Дѣти. (Соб. кн. М. К. Тенишевой).

Либерманъ, М. Liebermann, M. Германія.

145. Дѣвушки въ аллеѣ.
146. Дождливый день.
147. Улица въ Голландіи.
148. Отдыхъ.
149. Этюдъ дѣвочки.
150. Этюдъ.
151. Этюдъ.

Малявинъ. Ф. Maliavine. Ph. Петербургъ.

152. Портретъ Ники.
153. Портретъ Г-жи П.
154. Женщина въ красномъ.

Малютинъ, С. Malioutine, S. Москва.

155. Нашествіе татаръ.

Менаръ, Р. Ménard, R. Франція.

156. Марина.
157. Приближеніе ночи.
158. Дождь на морѣ.
159. Вечеръ.
160. Эскизъ панно.

Монэ, К. Monet, Cl. Франція.

161. Солнечный день.
162. Зимній пейзажъ.

Моро, Гюставъ. Moreau. Gustave. † 1898. Франція.

163. Источникъ.
(Соб. П. Д. Боткина въ Москвѣ).

Нестеровъ, М. Nésterow, M. Кіевъ.

164. »Вѣра, Надежда, Любовь и Софія«. (Соб. В. В фонъ-Меккъ въ Москвѣ).
165. »Св. Георгій«.
(Соб. В. В. фонъ-Мекъ въ Москвѣ).
166. »Адамъ и Ева«.
167. »Благословеніе Дмитрія Донскаго«.
168—169. 2 вышивки шелкомъ съ карт. М. Нестерова раб. Е. Праховой.

Полѣновъ, Б. Polénow, B. Москва.

Мозаика изъ рѣчныхъ камней.

170. Фризъ.
171. Озеро.
172. Вечеръ.
173. Горѣлые пни.
174. Костеръ.

Полѣнова, Е. Polenow, H. † 1898. Россія.

175. Звѣрь (сказка)
176. Эскизъ (свѣчи)
177. Вѣтеръ воетъ (эскизъ).
178. Этюдъ.
179. Жаръ птица. } Эскизы.
180. Папоротникъ. }
181—182. 2 панно для столовой Г-жи Якунчиковой. Работаны совмѣстно съ А. Головинымъ.
183. Путникъ.
184. Видѣніе.
185. Смерть Бориса.
186. »Масляница«.
187. Жаръ птица (эскизъ).
188—201. 15 проектовъ орнаментовъ.
202—221. Русскія сказки.

Переплетчиковъ, В. Pérépletschikow. B. Москва.

222. Сумерки.

Пювисъ-де-Шаваннъ, П. Puvis-de-Chavannes P. † 1899. Франція.

223. Зима. (Эскизъ къ живописи въ Парижской ратушѣ).
224. Рѣка. } Эскизы къ панно въ Аміенскомъ музеѣ.
225. Винодѣлье. }

Раффаэлли, И. Raffaelli, I. Франція.

226. Площадь согласія.
227. Соборъ Парижской Богоматери.
228. Берегъ Сены.
229. Снѣгъ.
230. Выздоравливающая.
231. Въ дорогѣ. } оригинальные цвѣтные офорты (изданы въ весьма ограниченномъ количествѣ экземпляровъ).
232. У воды.
233. Инвалиды.
234. Аллея.
235. Переѣздъ.
236. Купанье собакъ.

Ривіеръ, Г. Rivière, H. Франція.

237—242. 6 бретонскихъ пейзажей (Цвѣтныя деревянныя гравюры).
243—245. 3 пейзажа (Хромолитографія)

Ренуаръ. Renoir. Франція.

246. Портретъ дѣвочки.
246а. Ложа въ театрѣ.

Рущицъ, Ф. Rouchtiz, F. Петербургъ.

247. Осенью.
248. Вечеръ.
249. Весенній этюдъ.

Рѣпинъ. И. Répine. I. Петербургъ.

250. Портретъ Кн. С. Волконскаго.

Сванъ, И. Swan. I. Англія.

251. Жажда.
252. Сирены.

Симонъ, Л. Simon, L. Парижъ.

253. Мать и дочь.
254. Деревенскій балъ.
255. Бретонка.
256. Этюдъ дѣвочки.
257. Торговка яблоками.
258. Дѣти.
259. Бретонка.

Сомовъ. К. Somoff. С. Петербургъ.

260. Въ былыя времена.
261. Подъ дубами.
262. Версаль, осень.
263. Аллея, осень.
264. Въ лѣсу (соб. Кн. Тенишевой).

Сѣровъ, В. Sérow, V. Москва.

265. Портретъ Кн. Т.
266. Портретъ г-жи М.
267. Портретъ Кн. П. Трубецкаго (паст.).
268. Пейзажъ (акв.).
269—271. Въ деревнѣ (паст.).

Таулоу, Ф. Thaulow. F. Норвегія.

272. Свѣтлый день.
(Соб. И. С. Остроухова въ Москвѣ).
273. Зимній пэйзажъ.
274. Прибой.

Кн. П. Трубецкой. Pr. P. Troubetzkoy Москва.

275. Извозчикъ.
276. Корова.
277. Собака.
278. Верблюдъ.
278а. Портретъ Кн. Г.

Уистлеръ Джемсъ Мэкъ Нейль. Whistler James Mac Neil. Англія.

279. Дѣвочка въ голубомъ.
(Соб. Г. Эйнемана въ Лондонѣ).
280. Марина (Соб. Г. Галлимара въ Парижѣ).

Форэнъ. Forain. Франція.

281. Въ фойэ театра.
(Соб. С. И. Щукина въ Москвѣ).
282. Жокей.
(Соб. С. И. Щукина въ Москвѣ).

Фредерикъ, Леонъ. Frédéric, Leon. Бельгія.

283. Природа (5 панно).
284. Три сестры.
285—304. Трудъ (рис. углемъ).
(соб. Кн. Тенишевой).

Ціонглинскій, Я. Czionglinsky, J. Петербургъ.

305. Путешествіе по Марокко (18 этюдовъ).

Кн. Щербатовъ, С. Pr. Cherbatow, M. Петербургъ.

306. Голова старика.
307. Красная гостинная.

Эдельфельтъ, А. Edelfelt, A. Финляндія.

308. Финскіе рыбаки.
309. Портретъ г-жи Е. Л.
310. Видъ города Гостаръ.
311. Пейзажъ.
(Соб. А. Н. Ратькова-Рожнова въ Петербургѣ).

Энкель, М. Enckell, M. Финляндія.

312. Концертъ.
313. Пэйзажъ.
314. Уснувшій мальчикъ.

Якунчикова, М. Jakountchikow, M. Россія.

315. Изъ окна стараго дома.
316. Чахлы.
317. Церковь старой усадьбы.
418. Монастырскія ворота.
319. Игрушечный пэйзажъ.
320. Рябина.
321. Елочка съ осиной.
322. Зимній садъ.

Художественно-промышленныя произведенія.

Витрина съ ювелирными издѣліями г. Лаликъ. Lalique. Парижъ.

Витрина съ вазами производства г. Тиффани. Tiffani. Нью-Іоркъ.

Витрина. съ вещами Тиффани. Жакена и Галлэ.

Гончарныя изділія завода »Абрамцево« С. И. Мамонтова.

Вышивки по рисункамъ Н. Давыдовой. Е. Полѣновой и др.

И. Рѣпинъ. Петербургъ.
Портретъ Кн. С. М. Волконскаго.
E. Répine. St. Pétersbourg.
Portrait.

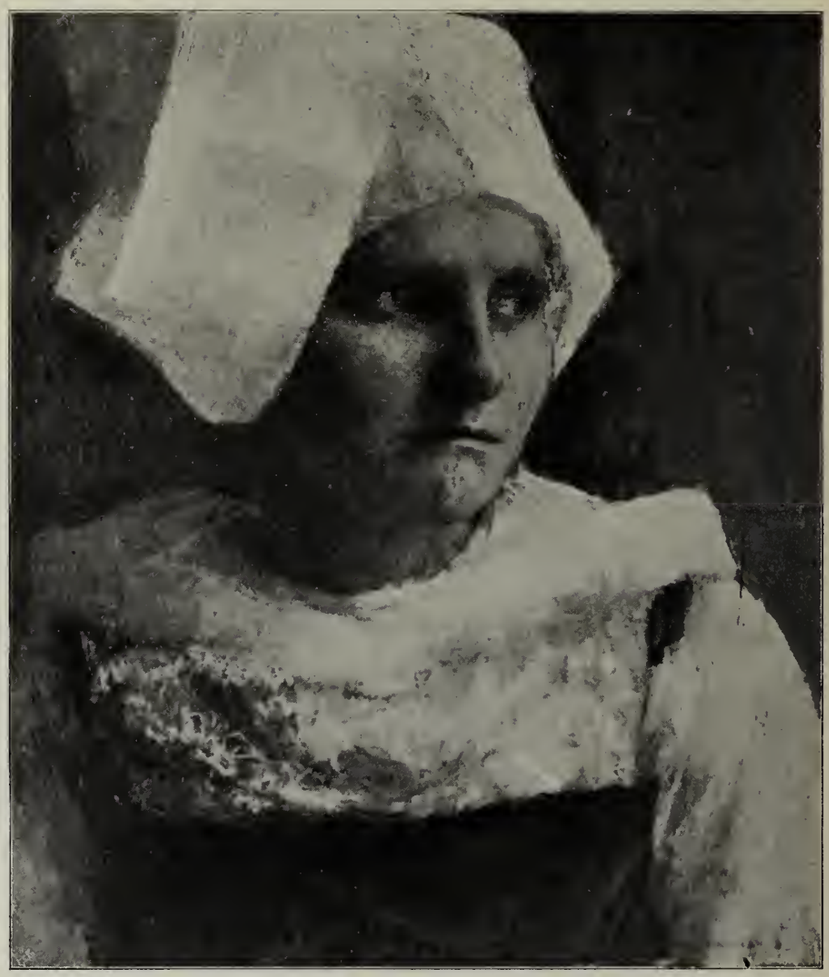
В. Сѣровъ. Москва.
Пейзажъ.
W. Séroff. Moscou.
Paysage.

Е. Аманъ Жанъ. Франція.
Портретъ.
E. Aman Jean. France.
Portrait.

Л. Диллъ. Германія.
Стоги.
L. Dill. Allemagne.
Meules de foin.

А. Эдельфельтъ. Финляндія.
Рыбаки.
A. Edelfelt. Finlande.
Les pêcheurs.

И. Даньянъ бувере.
Франція.
Голова бретонки.
I. Dagnan Bouveret.
France.
Bretonne.



П. Пювисъ де Шаваннъ.
Франція. — Зима.
P. Puvis de Chavannes.
France. — Hiver.

П. Пювисъ де Шаваннъ.
Франція. — Рѣка.
P. Puvis de Chavannes.
France. — La rivière.

Ш. Дегазъ. Франція.
На скачкахъ.
Ch. Degas. France.
Une voiture aux courses.

Ш. Дегазъ. Франція.
Прачка.
Ch. Degas. France.
La repasseuse.

Ш. Дегазъ. Франція.
Жокеи.
Ch. Degas. France.
Jockeys au champ de courses.

Д. больдини. Италія.
Портретъ.
G. Boldini. Italie.
Portrait.

А. Головинъ. Москва.
Отрокъ Варѳоломей.
A. Golovine. Moscou.
Jeunesse de St. Serge.

Ж. Казенъ. Франція.
Мельница.
J. Cazin. France.
Moulin en Hollande.

Леонъ Фредерикъ. Бельгія.
Природа.
Léon Frédéric. Belgique.
La nature.

Леонъ Фредерикъ. Бельгія.
Жатва.
Léon Fréderic. Belgique.
Le moisson.

Леонъ Фредерикъ. Бельгія.
Семья.
Léon Fréderic. Belgique.
La famille.

В. Сѣровъ. Москва.
Портретъ.
W. Séroff. Moscou.
Portrait.

Ф. Таулоу.
Норвегія.
Пейзажъ.
F. Thaulow.
Norwège.
Paysage.

А. БенарЪ.
Франція.
Улица на
востокЪ.
A. Besnard.
France.
Une rue
d'orient.

И. Левитанъ. Россія.
Сумерки.
I. Lévitan. Russie.
Le Crépuscule.

Ф. Малявинъ. Россія.
Портретъ Ники.
Ph. Maliavine. Russie.
Portrait.

Я. Ціонглинскій. Россія.
Этюдъ.
J. Czionglinski. Russie.
Etude.

Ф. Ленбахъ. Германія.
Портретъ дѣвочки.
F. Lenbach. Allemagne.
Portrait d'une petite fille.

Художественная хроника

Павелъ Михайловичъ Третьяковъ.

(† 4 Декабря 1898 г.).

Утромъ 4 декабря скончался въ Москвѣ великій собиратель художества русскаго Павелъ Михайловичъ Третьяковъ. Объемъ этой утраты больно сознается теперь; будущее укажетъ еще ощутительнѣе, еще больнѣе безпредѣльные, неопредѣлимые сейчасъ размѣры ея для роднаго искусства. Колоссальное созданіе покойнаго—Московская Городская Художественная Галлерея П. и С. Третьяковыхъ—явленіе исключительное во всемъ мірѣ. Ни одна нація свѣта не имѣетъ музея своего искусства столь полнаго, столь систематизированнаго, столь любовно составленнаго. Въ Третьяковской Галлереѣ—все русское искусство съ первыхъ шаговъ его до печальнаго дня 4 декабря 1898 года. Увы, не дальше! Дѣло Павла Михайловича завершено и, конечно, продолжаться не будетъ, т. е. не будетъ продолжаться во всеоружіи таланта, знанія и любви покойнаго. Галлерея принесена покойными москвичами Третьяковыми въ даръ городу — и Москва съумѣетъ сберечь Россіи и міру это славное хранилище роднаго искусства.

Точно предчувствуя близкую кончину, покойный въ теченіи всего послѣдняго лѣта, закрывъ Галлерею для публики, привелъ ее въ новый порядокъ, многимъ пополнилъ, многое перемѣстилъ, выдѣлилъ въ особую пристройку собраніе иностранной живописи своего покойнаго брата Сергѣя Михайловича, редактировалъ послѣдній (лучшій) каталогъ Галлереи. И мирно почилъ.

И вотъ, среди обширныхъ залъ осиротѣвшей Галлереи, среди сокровищъ, скованныхъ въ мощное цѣлое ея создателемъ, встаетъ предъ нашимъ взоромъ тихій и кроткій образъ его,—простой, скромный, до застѣнчивости, человѣкъ, съ вдумчивыми, добрыми глазами, всегда радушный, ясный и участливый, просвѣтленный непрерывнымъ общеніемъ съ искусствомъ.

Поставивъ себѣ задачею создать хранилище русской живописи, онъ также любилъ и прекрасно зналъ и искусство Запада; онъ страстно любилъ музыку, театръ, литературу: не пропускалъ ни одного сколько-нибудь значительнаго концерта или спектакля.

Онъ систематично и строго послѣдовательно путешествовалъ ежегодно, иногда по два раза, по Россіи и Европѣ, изучая нравы, памятники, музеи, книгохранилища. Этотъ человѣкъ жилъ полной жизнью — и, конечно, она-то и помогла ему, главнымъ образомъ, въ его созданіи. Она и сдѣлала изъ него художника-творца.

Павелъ Михайловичъ сталъ собирать картины давно, почти 50 лѣтъ назадъ. Началъ онъ съ собирательства картинъ старыхъ европейскихъ школъ, но скоро оставилъ. Первыхъ двѣ-три ошибки въ столь трудномъ дѣлѣ, какъ опредѣленіе подлинности старинныхъ картинъ, принадлежности ихъ тому или другому мастеру, навсегда отрѣшили его отъ собирательства старыхъ мастеровъ. «Самая подлинная для меня картина та, которую лично купилъ у художника», говаривалъ покойный. Къ собирательству исключительно русскихъ картинъ, говорятъ, обратился онъ также и подъ впечатлѣніемъ коллекціи, собранной Ѳ. И. Прянишниковымъ (хранящейся въ Румянцевскомъ музеѣ, въ Москвѣ). Въ 1856 году была пріобрѣтена Павломъ Михайловичемъ первая русская картина «Искушеніе», Н. Г. Шильдера. И вотъ, послѣ 42-хъ-лѣтняго непрерывнаго труда, колоссальныхъ затратъ духовныхъ, физическихъ, матеріальныхъ, — въ Россіи создался однимъ человѣкомъ музей русскаго національнаго искусства, вмѣщающій въ своихъ стѣнахъ свыше 2200 произведеній русскихъ художниковъ, представляющихъ весь ходъ развитія нашего искусства до послѣдняго дня, и представляющихъ этотъ ходъ дѣйствительно *полно*, со всѣми его развѣтвленіями, во всей его широтѣ и разносторонности. Въ этой широтѣ, въ этой безпристрастности собирателя — особливое значеніе Галлереи. Все талантливое, искреннее, самобытное находило въ ней свое почетное мѣсто; чѣмъ

талантливѣе и самобытнѣе былъ художникъ, тѣмъ шире и представлялся онъ.

Галлерея П. М. Третьякова уже давно стала пользоваться своею почетною извѣстностью въ Россіи. Быть принятымъ въ Галлерею — стало давно уже мечтою каждаго молодого русскаго художника, ибо Третьяковская Галлерея часто впервые давала ему своего рода право гражданства въ русскомъ искусствѣ. Неослабно посѣщая всѣ выставки, почти всегда первымъ, слѣдя за работами не только уже признанныхъ художниковъ, но и сколько-нибудь выдающихся учениковъ и начинающихъ, Павелъ Михайловичъ зорко примѣчалъ все, что зрѣло талантливаго и самобытнаго, и, можно сказать съ увѣренностью, ни одно молодое и талантливое произведеніе не было пропущено имъ. Съ неменьшей настойчивостью и любовью искалъ онъ произведенія старыхъ русскихъ художниковъ — въ собраніяхъ любителей, у антикваровъ — и первые шаги русскаго искусства представлены въ собранной имъ Галлереѣ не менѣе полно, чѣмъ и дальнѣйшее развитіе его.

Великій памятникъ оставилъ по себѣ покойный, и имя его будетъ вѣчно чтиться въ исторіи русскаго искусства.

И. О.

«Антигона» Софокла въ Москвѣ.

(Корреспонденція «Міра Искусства»).

Во вторникъ, 12-го января 1899 г. въ «Художественно-общедоступномъ театрѣ» въ Москвѣ «въ первый разъ на русской сценѣ» дана была трагедія Софокла «Антигона» въ переводѣ Д. С. Мережковскаго, съ музыкою Мендельсона-Бартольди.

На афишѣ этого знаменательнаго спектакля (ее навѣрное сохранятъ коллекціонеры) значилось, что пьеса поставлена режиссеромъ г. Санинымъ, что декорація — художника В. А. Симова, новые костюмы — Степанова. Оркестромъ (за кулиссами) дирижировалъ г. Калинниковъ, пѣлъ хоръ «наслѣдниковъ Васильева».

Затѣмъ—краснорѣчивая строчка: «билеты всѣ проданы».

Нельзя не согласиться, что для частной антрепризы, болѣе или менѣе зависимой отъ сборовъ, ставить шедевръ античной трагедіи послѣ блестящаго успѣха «Чайки» и «Царя Ѳедора» составляло очень рисковапное предпріятіе.

Такая смѣлость — несомнѣнно, крупная заслуга гг. Немировича-Данченко и Станиславскаго. Какой-бы ни былъ результатъ подобной попытки, она не можетъ не вызвать сочувствія всѣхъ, кто въ театрѣ любитъ поэзію и красоту.

Со времени перваго представленія «Антигоны» въ Аѳинахъ прошло 2341 годъ. Новинка, какъ видите, почтеннаго возраста, но истинная красота неувядаема и Антигона до сихъ поръ сохранила безсмертную прелесть шедевровъ эллинскаго искусства. Такъ-же трогательно звучатъ ея прощанія съ жизнью, такъ-же прекрасенъ ея подвигъ—отрицанія закона во имя высшей правды, такъ-же проникнуты глубокою поэзіею знаменитые хоры трагедіи. Прошли вѣка, а святыня не померкла.

Но какъ же быть съ «требованіями публики»? Разучившаяся *слушать*, привыкшая смотрѣть на театръ съ точки зрѣнія эффектнаго зрѣлища, публика скучаетъ, если ея лѣнивое вниманіе не возбуждено «сценичностью». Что же было дѣлать молодой дирекціи перваго дѣйствительно-литературнаго театра?

Хотя я не посвященъ въ тайну ея совѣщаній, но предполагаю, что для успѣха «Антигоны» составленъ былъ такой планъ: поставить пьесу великолѣпно, чтобы спектакль вышелъ эффектный, интересный, стильный... чтобы только не было, чего Боже упаси, скуки!.. Устроить античную обстановку, и непремѣнно съ алтаремъ Діонисія: это будетъ ново. Затѣмъ, какъ быть съ хоромъ? Пѣть или читать? Въ Берлинѣ поютъ, въ Парижѣ читаютъ. Но съ музыкой—оркестромъ и капеллой—постановка выйдетъ великолѣпнѣе,—значитъ, будемъ пѣть, а кстати есть музыка Мендельсона-Бартольди къ «Антигонѣ». Чего-же лучше?

Единство мѣста соблюдено будетъ единою декораціею, единство времени—тѣмъ, что развязку трагедіи можно пріурочить къ концу вечера: получится эффектъ ночнаго факельцуга, похоронной процессіи подъ звуки чудеснаго траурнаго марша Мендельсона. На этой сильной нотѣ мы и закончимъ. Медленно закрыть занавѣсъ и москвичи унесутъ съ собою такую эмоцію, которую давно не испытывали.

Не нужно забывать, что дирекція художественнаго театра принадлежитъ къ вѣроисповѣданію Мейнингенскому: дисциплина труппы и живописность обстановки—ея главные догматы. Постоянный успѣхъ, сопровождавшій до сихъ поръ юное предпріятіе, доказываетъ, что дирекція не ошибалась. Однако, не все же одна обстановка, нужно и объ исполненіи подумать... Въ труппѣ оказалась подходящая актриса на главную роль: г-жа Савицкая отличается

высокимъ ростомъ — «античная фигура»; на лицѣ при помощи грима будетъ фиксировано трагическое выраженіе; голосъ сильный, но не особенно гармоничный,—такова московская Антигона. Для контраста въ трупѣ нашлась прелестная Исмена: нѣжный голосокъ и хрупкая фигурка—живая статуэтка изъ Танагры.

Роль Креона дали умному актеру, г. Лужскому (превосходный Соринъ въ «Чайкѣ»), съ профилемъ древняго изваянія. Для тирана онъ какъ будто немножко толстъ, ну да не всѣ же тираны были худые.

Тирезія съиграетъ г. Мейерхольдъ, Стража—Тихоміровъ, Вѣстника—Адашевъ, Гемона—Дарскій, Хоревта—Судьбининъ, Эвридики—г-жа Раевская... Не всѣ эти роли оказались распредѣленными удачно, но достигнуть былъ извѣстный ансамбль. Пьеса долго, тщательно разучивалась и репетировалась.

Въ техническомъ отношеніи она представляла массу мелкихъ трудностей: мѣрное движеніе массъ на небольшомъ пространствѣ, длинныя одежды, которыя волочатся по землѣ: наступи на хвостъ тирану — и все можетъ пропасть въ вихрѣ смѣха. Необходимость для главныхъ персонажей спускаться по ступенямъ внизъ изъ логейона въ орхестру, хоры, процессію, бутафорію, все это нужно было наладить. И все шло стройно и плавно.

Но главное—стиль исполненія, тонъ игры. Рѣшено было, что тонъ долженъ быть приподнятый: трагедію нельзя играть какъ современную пьесу.

Посмотримъ теперь, какъ художественные замыслы дирекціи и режиссера осуществились на первомъ представленіи Антигоны.

Публика увидѣла передъ собою раздвинутую занавѣсь. Сцена все время остается открытою. Декорація представляетъ древній дворецъ. Внизу, посреди сцены, передъ суфлерскою будкою — алтарь Діонисія, на которомъ почему-то горитъ лампа (?). Вокругъ него группируется хоръ. На второмъ планѣ, по небольшой лѣстницѣ въ 5—6 ступеней, персонажи поднимаются на площадку, гдѣ происходитъ дѣйствіе пьесы, такъ что она идетъ одновременно какъ бы на двухъ ярусахъ: персонажи — на верху, хоръ внизу. Декорація г. Симова вся выдержана въ мягкихъ желтоватыхъ тонахъ. Она красива, гармонична, не рѣжетъ глазъ, не отвлекаетъ вниманія. Входятъ Антигона и Исмена. Антигона по гриму болѣе подходитъ къ Медеѣ или Федрѣ, чѣмъ къ той кроткой дѣвѣ, которая «рождена не для ненависти, а для любви взаимной». На лѣвомъ плечѣ она держитъ большой бутафорскій кувшинъ, который ей ужасно мѣшаетъ. Все время пока она ведетъ сцену съ Исменой, она не спускаетъ кувшина съ плеча: кувшинъ то наклоняется впередъ, причемъ видно, что онъ пустой, то склоняется въ сторону. Я понимаю, что режиссеръ хотѣлъ подчеркнуть, что она идетъ совершать омовенія и возліянія надъ тѣломъ Полинейкеса, но это и безъ кувшина понятно, а вести сцену съ *одною* только рукою — неудобно и некрасиво. Декламируетъ г-жа Савицкая съ страстнымъ напряженіемъ и быстро хрипнетъ. Въ интонаціяхъ замѣтное подражаніе М. Н. Ермоловой. Въ линіяхъ нѣтъ красоты, въ пластикѣ нѣтъ стиля. Г-жа Алѣева (Исменэ) контрастируетъ нѣжнымъ голосомъ и граціей.

Но вотъ, медленно и чинно входитъ хоръ ѳиванскихъ старцевъ. Они запѣли—и, конечно, ничего понять не было возможно. Громъ оркестра, гудѣніе голосовъ заглушили прекрасные, окрылепные стихи Мережковскаго: дивные хоры «Антигоны» пропали, а съ ними половина литературнаго интереса трагедіи.

Появляется Креонъ съ мейнингенскою свитою. Г. Лужскій ведетъ роль *очень* энергично, но напыщенная декламація, трагическій раскатистый смѣхъ, все носитъ на себѣ отпечатокъ утрировки, отсутствія чувства мѣры. Очевидно, что котурны и маски слишкомъ деспотически дѣйствуютъ на воображеніе режиссера... Живую струю натурализма вноситъ съ собою Стражъ (г. Тихоміровъ).

Вниманіе публики все время возбуждено. Лишь изрѣдка кажется, будто музыка просвѣщеннаго маэстро плохо вяжется съ настроеніемъ современнаго зрителя. Напримѣръ, Антигону ведутъ на казнь, а хоръ и оркестръ разражаются какимъ-то концертнымъ «presto». И что общаго между нѣмецкимъ музыкантомъ начала нашего вѣка и *настоящею* древностью? «Наслѣдники Васпльева» поютъ исправно, въ литургическомъ стилѣ, но слова, слова, слова—увы! отсутствуютъ. «Отдайте мнѣ Софокла», шепчетъ слушатель: Опера! — довольно.

У Антигоны, у Креона попадаются удачные моменты. Нѣтъ-нѣтъ — и промелькнетъ красивый стихъ, но тутъ-же потонетъ въ декламаціонномъ потокѣ. Красота произведенія всетаки дѣйствуетъ, хотя вниманіе отвлекается отъ текста шумомъ и блескомъ обстановки. Свѣжею силою выдается читка Вѣстника (г. Адашевъ), поэтому онъ слегка детонируетъ въ ансамблѣ, однако безъ этого тонъ былъ бы слишкомъ однообразенъ.

Кульминаціоннымъ пунктомъ является конецъ трагедіи: масса народа стекается на сцену. Стройно движется процессія съ носилками, гдѣ предполагается

тѣло Гемона. Сколько факеловъ! Какія красивыя плакальщицы! Несутъ кувшины, несутъ цѣлые столы, уставленные разной бутафоріей. Говорятъ, это прямо съ вазы античной списано. Лестно.

Торжественно звучитъ похоронный маршъ. Медленно задвигается занавѣсъ... Публика неистовствуетъ. Вызываютъ всѣхъ. Г. Сорину подносятъ лавровый вѣнокъ. Въ черномъ сюртукѣ, окруженный Креономъ и Антигоною, режиссеръ раскланинивается. Онъ сіяетъ. Успѣхъ! Успѣхъ! Одну минуту мнѣ казалось, будто онъ хочетъ что-то сказать. Не обычную ли фразу: автора въ театрѣ... нѣтъ.

А жаль.

На дворѣ была свѣтлая, кроткая ночь... Возвращаясь домой, я спрашивалъ себя: нужна ли такая блестящая постановка для вѣчныхъ красотъ Софокла? Необходимъ ли такой приподнятый тонъ? Нужны ли археологическіе курьезы? Не теряется ли при этомъ главное: живая прелесть стиха, его волшебное настроеніе, способное возбудить въ воображеніи такую обстановку, передъ которой померкла бы сама дѣйствительность? Зачѣмъ мнѣ музыка оркестра, когда въ гармоніи стиха есть своя музыка? Хоры у Софокла раздѣлены на строфы, антистрофы, эподы, — здѣсь они слиты въ одинъ сплошной хоръ. Вѣрно ли это? Почему въ Théatre Français въ «Oedipe-Roi» хоры не поютъ, а лирически декламируютъ, причемъ выбираются исполнители съ звучными, нѣжными голосами, — и каждый стихъ, каждое слово звенитъ какъ золотая струна. Сколько сокровищъ таитъ въ себѣ античная трагедія! Когда-нибудь, быть можетъ, мы увидимъ Прометея, Эдипа, Филоктета,

Благоговѣя богомольно
Передъ святыней красоты.

Кн. А. И. Урусовъ.

Бесѣды художника.

I. *Объ импрессіонизмѣ.*

Недавно еще слово «импрессіонизмъ» было браннымъ и сказать про художника, что онъ импрессіонистъ, значило подорвать къ нему довѣріе, значило выставить его какъ шарлатана или неуча. И не успѣли художники этого направленія послѣ долгихъ лѣтъ борьбы добиться наконецъ признанія, занять почетныя мѣста, стать чѣмъ-то въ родѣ классиковъ, какъ молодое поколѣніе сдаетъ ихъ уже въ архивъ; то, что было недавно еще возмутительной новизной, считается теперь «vieux-jeu», отжившимъ, ненужнымъ, выдохнувшимся, старымъ. Такова шаткость современнаго вкуса, особенно же парижскаго. Слѣдовало бы, однако, именно теперь, когда ожесточеніе борьбы исчезло и когда поэтому мы можемъ быть болѣе безпристрастными, взглянуть внимательнѣе на это направленіе и подумать, справедливо-ли былое враждебное отношеніе къ импрессіонистамъ, и не достойны-ли они скорѣе тѣхъ почетныхъ мѣстъ вожаковъ современной школы, которыя они такъ недавно заняли и съ которыхъ ихъ уже гонятъ.

Во-первыхъ нужно согласиться, о чемъ въ сущности мы будемъ говорить. Подъ импрессіонизмомъ принято разумѣть столько разнообразнаго и противорѣчиваго, что принимать это слово въ обыденномъ, пошломъ значеніи — значило-бы лишить наше разсужденіе всякой ясности. Особенно же часто впадаютъ въ грубую и странную ошибку, смѣшивая импрессіонизмъ съ народившимся одновременно плен'эромъ, что уже окончательно непонятно, такъ какъ между этими направленіями мало общаго, если не считать того, что какъ импрессіонисты, такъ и плен'эристы на первыхъ порахъ подверглись одинаковому гоненію и ненависти въ публикѣ и академіяхъ. Въ корнѣ же они расходятся: импрессіонизмъ учитъ схватывать впечатлѣнія, такъ сказать, на-лету, плен'эръ толково изучаетъ законы свѣта и красокъ; то—быстрая, нервная погоня за природой, это—медленное, спокойное наблюденіе. Типичнымъ представителемъ импрессіонизма является Дегасъ, а плен'эра Бастіенъ-Лепажъ, и если не считать японцевъ, то первое направленіе не имѣетъ себѣ предшественниковъ, плен'эръ-же является продолженіемъ направленія, въ которомъ уже работали Веласкезъ, Гальсъ Вермееръ и Шарденъ.

Что же новаго сказали импрессіонисты, и что въ этомъ новомъ хорошаго?

Импрессіонисты учили, что внѣ впечатлѣнія нѣтъ спасенія. Могутъ сказать, что это не ново, такъ какъ въ сущности всѣ художники, всегда и повсюду, это знали и работали именно по впечатлѣнію, и лишь академіи старались задавить этотъ жизненный принципъ, навязывая художнику, вмѣсто свѣжихъ впечатлѣній, пыльные гипсы, мертвечину «натурныхъ» классовъ, навязывая, вмѣсто жизни и свободнаго отношенія къ ней, готовыя формулы и такъ-называемую «художественную науку». Но дѣло въ томъ, что импрессіонисты не придавали столь широкаго

и общаго значенія понятію «впечатлѣніе»: они подъ этимъ словомъ понимали исключительно *первое* впечатлѣніе, утверждая, что художникъ не долженъ углубляться въ смыслъ предмета, предоставляя это философамъ, не долженъ занимать зрителя разсказомъ: — это дѣло беллетриста, — и даже красота техники и красокъ, по ихъ мнѣнію, не есть главнѣйшая задача художника, такъ какъ ничто не должно помѣшать передачѣ свѣжаго, непосредственнаго и тѣмъ именно сильнаго впечатлѣнія. Передача этого перваго, свѣжаго, непосредственнаго впечатлѣнія была поставлена ими главной цѣлью художественнаго творчества, и этимъ они такъ рѣзко отличаются отъ всѣхъ предшественниковъ. До нихъ художники преслѣдовали главнымъ образомъ красоту формы и глубину содержанія, импрессіонисты же говорили, что жизнь во всѣхъ своихъ проявленіяхъ такъ хороша, такъ значительна и интересна, что глупо стараться перещеголять ее какою-то яко-бы красотой письма и красокъ, перехитрить ее вложеніемъ въ свое произведеніе субъективнаго взгляда на вещи: хорошо уже, если удастся какъ-нибудь передать внѣшній міръ такимъ, какимъ онъ покажется непосредственно, сразу, такъ какъ даже этотъ кусочекъ быстро несущейся мимо насъ жизни содержитъ въ себѣ столько интереснаго и важнаго, что стараться пополнять его дальнѣйшимъ наблюденіемъ есть только безуміе, безуміе потому, что каждый дальнѣйшій моментъ не похожъ на предыдущій, что ничего никогда не повторяется, что всякое «сидѣніе на натурѣ» есть накопленіе противорѣчій. Такимъ образомъ импрессіонисты гнались за тѣмъ, что, казалось-бы, можетъ дать усовершенствованная цвѣтная фотографія, и мнѣ думается, что самые послѣдовательные изъ теоретиковъ-импрессіонистовъ должны были бы допустить, что съ открытіемъ таковой искусству насталъ-бы конецъ. Къ счастію, человѣческая натура не мертвый аппаратъ, и тѣ самые художники, которые изо всѣхъ силъ старались остаться вполнѣ объективными и уловить неуловимое, совершенно непроизвольно передавали лишь впечатлѣніе, переработанное ихъ чувствами и носящее несомнѣнную печать ихъ индивидуальности.

Сознавъ свое неизбѣжное пораженіе въ борьбѣ за точное и вѣрное воспроизведеніе перваго впечатлѣнія во всей его неуловимой непосредственности, импрессіонисты пошли на уступки и рѣшили, что для художника важно первое впечатлѣніе не само по себѣ, а лишь по стольку, по скольку оно запечатлѣлось въ памяти художника, забывая, что тогда о «непосредственности» не можетъ быть и рѣчи.

Ясность ихъ ученій исчезла и мало по малу все свелось съ принципіальнаго вопроса о значеніи *перваго впечатлѣнія* въ искусствѣ на второстепенный, практическій вопросъ *о способахъ передачи видимаго по первому впечатлѣнію.*

Многіе изъ нихъ уже не учили, съ прежней простотою, что главное для художника это взглянуть, схватить впечатлѣнія и засѣсть за работу; оказалось, что ихъ теоріямъ не противорѣчитъ хотя-бы и десятилѣтняя работа надъ однимъ и тѣмъ-же этюдомъ, лишь бы каждое отдѣльное красочное пятно было схвачено въ ихъ общей массѣ не изолированно путемъ наблюденія.

Импрессіонизмъ сталъ мало отличаться отъ плен'эра, разъ и въ немъ начали допускать систематическое изученіе предмета, не говоря уже о томъ, что импрессіонисты были не правы, сводя все на передачу игры красочныхъ пятенъ. Односторонность этихъ искателей очевидна, какъ въ желаніи свести живопись на какія-то красочныя упражненія, такъ и въ пониманіи задачи художника, которую они сводили къ передачѣ первыхъ впечатлѣній, страннымъ образомъ забывая, что бываютъ такія художественныя натуры, для которыхъ этихъ первыхъ впечатлѣній прямо не существуетъ, для которыхъ они проносятся незамѣченными, и лишь безсознательно накопленный богатый запасъ ихъ, долгій опытъ, вниканіе въ предметъ могутъ побудить такихъ художниковъ къ творчеству.

Безспорно, совѣты импрессіонистовъ имѣютъ большое практическое приложеніе въ современныхъ колористическихъ исканіяхъ, и мы видимъ, что теперь они повсемѣстно приняты. Кому нынѣче захочется передавать во всей свѣжести красочную красоту видимаго, тотъ не станетъ писать, какъ писали Давидъ, Энгръ, Деларошъ, или еще Кнаусъ, дѣлая коричневыя подмалёвки. Но для искусства, вообще, теоріи импрессіонистовъ не имѣютъ особеннаго значенія, такъ какъ мы видимъ рядомъ съ поклонниками этихъ теорій людей, совершенно ихъ игнорирующихъ и тѣмъ не менѣе творящихъ вещи, полныя жизни и даже красочной прелести. Этимъ я вовсе не отрицаю *относительнаго* значенія импрессіонистовъ въ борьбѣ съ устарѣвшими вредными теоріями въ искусствѣ.

Когда появился импрессіонизмъ (въ 60-хъ годахъ), академія была еще въ полномъ цвѣту.

Каульбахъ, Кабанель, Пилотти, Жеромъ стояли въ зенитѣ своей славы и тверда была еще вѣра, что въ нихъ воплощено высшее художественное совершенство, вѣра, гипнотизировавшая молодое поколѣніе.

сбивавшая его съ толку, увлекавшая его съ веселаго, блестящаго, безконечнаго поля жизни въ душные классы. Барбизонцы, Менцель, Прерафаэлиты оставались долгое время въ тѣни, ими интересовались лишь рѣдкіе любители, для великой же массы, особенно для молодежи, для которой нуженъ громкій кличъ и яркое знамя, они прошли незамѣченными. Импрессіонисты подняли это яркое знамя и съ тѣхъ поръ все измѣнилось: хотя еще академіи насчитываютъ многочисленныхъ приверженцевъ и Бугеро процвѣтаетъ, однако рядомъ съ этимъ выросло и окрѣпло молодое и свѣжее искусство, черпающее свои впечатлѣнія въ природѣ и жизни, не нуждающееся въ жалкихъ и коварныхъ посредникахъ. Это, несомнѣнно, дѣло импрессіонизма, и если приходится сказать, что сами импрессіонисты слишкомъ узко понимали то, чему они учили, то, къ счастію, это было не опасно, такъ какъ масса, задѣтая искренними и воодушевляющими словами этихъ новаторовъ, порвавъ цѣпи, приковывавшія ее къ академіи, не пожелала идти подъ ярмо тѣхъ самыхъ, которые учили о свободѣ. Теперь ужъ нѣтъ опасности, что талантливые люди побоятся искать прекрасное внѣ историческихъ декламацій, внѣ мелочныхъ разсказиковъ, внѣ подражанія старымъ; передъ ними открыта жизнь въ своемъ безпредѣльномъ разнообразіи и, глядя на блескъ, величіе и прелесть ея, имъ не захочется торчать въ темныхъ классахъ, напрасно и нелѣпо, по указкѣ профессоровъ, искать линію Рафаэля; они съ восторгомъ промѣняютъ отеческіе совѣты чиновныхъ старцевъ на все то, чему можно научиться на улицахъ, въ лѣсахъ, на морѣ, у себя дома на дворѣ *). Импрессіонисты окончательно разбили академическіе затворы и въ этомъ ихъ громадная заслуга.

* * *

Послѣ этого краткаго разбора ученія импрессіонистовъ намъ остается взглянуть на ихъ произведенія. Недоумѣніе, граничащее съ ужасомъ, является у всякаго, кто въ первый разъ видитъ картины этой школы. Неужели, въ этомъ бѣшенномъ безпорядкѣ красокъ и линій люди искренніе и безпристрастные могутъ находить и свѣтъ, и солнце, и жизнь, тонкую колористическую прелесть, и даже поэзію? не шарлатанство-ли это? не правильнѣе-ли сразу махнуть на эти картины рукой и согласиться съ противниками, утверждающими, что здѣсь кромѣ прятанія своей немощи подъ дикимъ своеобразіемъ маперы, желанія поразить (épater le bourgeois) и спекуляціи на любовь американцевъ къ эксцентричностямъ ничего нѣтъ? Вспомнимъ, однако, прежде, чѣмъ это сдѣлать, что аналогичное чувство мы испытываемъ передъ всякимъ произведеніемъ, выходящимъ изъ общаго порядка. Такъ, увидѣвшему впервые Миллэ въ краскахъ, онъ, можетъ быть, покажется грубымъ, заплывшимъ, настолько, что вся поэзія его картинъ какъ-бы задавлена подъ неумѣло и грузно наложенными пластами краски; также Бёклинъ покажется рѣзкимъ и грубымъ, Ваттсъ чрезмѣрно сахарнымъ, Рембрандтъ закоптѣвшимъ, Менцель карикатурнымъ и т. д. Словомъ это общее и вѣчное явленіе. Нѣтъ произведенія совершеннаго: всѣ они, и даже самыя лучшія, носятъ на себѣ слѣды человѣческой слабости. Лишь воспитываясь, лишь развивая свой вкусъ и глубже вникая въ поразившее насъ произведеніе, мы открываемъ подъ уродливымъ верхнимъ слоемъ божественную искру, зажигающую въ насъ восторгъ, и научаемся не видѣть недостатковъ. Не нужно вѣрить первому впечатлѣнію, нужно, какъ сказалъ Гурлитъ, обождать, чтобы установились прочныя отношенія между художественнымъ произведеніемъ и зрителемъ.

Только этимъ путемъ намъ удастся побороть какъ непріязненное чувство къ новымъ, слишкомъ насъ поразившимъ, художественнымъ явленіямъ, такъ и наоборотъ этотъ путь предохранитъ насъ отъ предвзятой, пристрастной снисходительности къ произведеніямъ художниковъ, которыхъ окружаетъ ореолъ гоненія и борьбы за «правду».

Во главѣ школы импрессіонистовъ стоитъ совершенно особнякомъ геніальный Дегасъ. При изученіи его надо, конечно, оставить въ сторонѣ всѣ его послѣднія произведенія, на которыхъ ясно сказалась болѣзнь глазъ, но которыя такъ смущаютъ всѣхъ тѣхъ, кому показываютъ ихъ съ требованіемъ обязательнаго восторга. Поразительное и неподражаемое мастерство техники Дегаса совершенно обособляетъ этого художника среди группы единомышленниковъ; въ то же время онъ наиболѣе послѣдовательный и убѣдительный изъ нихъ, такъ какъ по не-

*) Естественное дѣло, что безъ школы художникъ, и самый талантливый, не сдѣлаетъ ни шага; но школа эта можетъ заключаться какъ въ самосостоятельномъ изученіи, такъ и въ пользованіи совѣтами опытныхъ мастеровъ; вообще-же я, разумѣется, подъ академіей и профессорами не понимаю тѣ заведенія (часто весьма полезныя) и тѣхъ людей (часто первоклассныхъ художниковъ и учителей), которые носятъ эти названія, а подъ академіей я подразумѣваю весь зловредный комплектъ готовыхъ формулъ и установившихся идеаловъ, подъ профессорами же засохшихъ учителей художественнаго чистописанія, которые еще недавно повсюду, а во Франціи, Берлинѣ и Англіи и по сихъ поръ стоятъ во главѣ (по крайней мѣрѣ оффиціальнаго) художественнаго міра.

тинѣ онъ живописецъ быстро мчащейся жизни. Гибкость и острая мѣткость его рисунка чуть-ли не превосходятъ величайшаго изъ художниковъ, передававшихъ въ нашъ вѣкъ современность,—Менцеля; разумѣется, онъ уступаетъ ему по вниканію въ предметъ, по психологической тонкости, по широтѣ задачи. Дегасъ, какъ истый импрессіонистъ, не далъ цѣльныхъ картинъ Его балетныя, бульварныя, жокейскія, интимныя сцены—случайные фрагменты, въ которыхъ обнаруживается гигантскій талантъ и не глубокая личность автора, но тѣмъ не менѣе, послѣ великаго берлинца, онъ единственный изъ художниковъ смѣло и просто понималъ свое время, умѣлъ схватить и остановить неуловимое и характерное, совершенно чуждаясь приэтомъ литературныхъ тенденцій и неумѣстныхъ уроковъ.

Другой столпъ импрессіонизма, Клодъ Монэ уже не такъ убѣдителенъ и можетъ смутить того, кто не пожелаетъ пристальнѣе изучить его, привыкнуть къ его своеобразію. Техника этого художника такъ неряшлива, рисунокъ такъ смятъ, вѣрнѣе — онъ такъ имъ пренебрегаетъ и такъ часто ограничивается полунамеками, что великое количество его вещей скорѣе этюды, нежели картины. И всетаки его справедливо считаютъ большимъ мастеромъ, ибо если мы не будемъ обращать вниманія на его неудачныя вещи, которыми заставляютъ насъ восторгаться парижскіе торгаши, то мы найдемъ въ его работахъ столь великолѣпно переданные, столь рѣдкіе, тонкіе и трудные для передачи свѣтовые эффекты, что придется преклониться передъ этимъ даровитымъ искателемъ, котораго не останавливаютъ никакія трудности и который остается неподражаемымъ въ своихъ воздушныхъ и прозрачныхъ этюдахъ свѣта и солнца. Оставляя въ сторонѣ Уистлера, Бенара и Раффаэлли, такъ какъ они лишь одной ногой стоятъ въ импрессіонизмѣ, не касаясь также Форэна и всѣхъ новѣйшихъ «полу-каррикатуристовъ» какъ-то Ибельса, Боннара, Валлотона и прочихъ, которые имѣютъ уже мало общаго съ первоначальнымъ характеромъ школы, мы среди второстепенныхъ мастеровъ найдемъ еще много хорошаго. Такъ, очень хороши оживленныя улицы Парижа или смирные провинціальные уголки Писсаро, почтенные этюды Сизлей; даже Ренуаръ, вообще крайне несимпатичный художникъ, въ нѣкоторыхъ своихъ вещахъ бываетъ своеобразно яркимъ и свѣтлымъ. Разумѣется, знакомясь съ этимъ направленіемъ, мы найдемъ среди его представителей много чудаковъ, какъ напр. всѣхъ участниковъ выставки «Независимыхъ», но все-же, дѣлая самый строгій выборъ, мы отберемъ и здѣсь много искренняго и талантливаго, весьма почтеннаго, мѣткаго, свѣжаго и чуждаго скуки и фальши академическихъ теченій.

Но вотъ что все-таки придется сказать въ заключеніе:

Если хорошія картины этой школы изобличаютъ несомнѣнный талантъ, искреннее увлеченіе принципами школы, борьбу съ колоссальными трудностями, Если въ нихъ вѣрно и мѣтко переданъ тотъ или другой моментъ освѣщенія или движенія, то наслаждаться ими, какъ наслаждаешься старыми мастерами, Барбизонцами, Менцелемъ, Беклиномъ, невозможно! Въ этихъ «наброскахъ» (даже у Дегаса) нѣтъ ничего внутренняго, нѣтъ самого художника, нѣтъ главнаго въ искусствѣ—поэзіи; въ лучшихъ случаяхъ эти картины могутъ служить какъ trompe-l'oeil, напоминать, но поверхностно, нѣкоторыя явленія, нѣкоторыя мѣстности, чаще же всего это лишь нѣчто хаотичное и безсвязное, болѣе раздражающее, нежели доставляющее наслажденіе. Положимъ, что человѣку не дано полностью воплотить свой идеалъ въ художественномъ произведеніи, но мы только тогда можемъ наслаждаться несовершенной попыткой его воплощенія, когда мы чувствуемъ его сквозь осязательную и познаваемую нами форму, словомъ, когда чувствуемъ почву подъ ногами. Импрессіонисты же закидываютъ насъ намеками, не давая никакой твердой почвы.

Часто не знаешь, что хочетъ сказать импрессіонистъ, и да не подумаютъ при этомъ, что я требую, чтобы въ картинѣ былъ рисунокъ или наставленіе, — нѣтъ, но художникъ долженъ имѣть извѣстное отношеніе къ своему предмету. Картина должна быть отраженіемъ его личности, его чувствъ, его взгляда на жизнь и природу. И если среди импрессіонистскихъ картинъ и встрѣчаешь прекрасныя и производящія сильное впечатлѣніе вещи (у Дегаса, у Монэ), то эти вещи какъ-разъ носятъ на себѣ слѣды долгаго опыта и изученія, а слѣдовательно въ корнѣ противорѣчатъ принципамъ школы.

Болѣе чѣмъ въ комъ-либо, въ картинахъ Монэ—и все же съ трудомъ — видишь самого художника. его страстную любовь къ свѣту, солнцу, къ морю, и еще у Дегаса довольно ясно сказались его презрѣніе къ людямъ и его злоба, большинство-же импрессіонистскихъ картинъ нѣмы: онѣ молчатъ, несмотря на шумъ красокъ, и оставляютъ зрителя такимъ-же равнодушнымъ, какимъ былъ художникъ по отношенію къ природѣ, мимо которой онъ всегда летитъ впопыхахъ, гоняясь за неуловимымъ, за-

бывая отчего-то, что и все спокойное, характерное, постоянное, имѣетъ такое-же, если не большее право на его вниманіе.

Признавая такимъ образомъ художественное значеніе импрессіонистовъ, надо все-таки признаться, что имъ далеко до тѣхъ великихъ мастеровъ, которые обнаружили сильную личность и открыли новыя области красоты. Самыя удачныя изъ произведеній этой школы могутъ доставить наслажденіе лишь художнику-спеціалисту, который съумѣетъ оцѣнить всю трудность разрѣшенной задачи. не спеціалисту-же едва-ли они много дадутъ: въ нихъ нѣтъ теплоты, характера, они не способны ни тронуть, ни восхитить, а безъ этого условія произведеніе искусства мертво.

Александръ Бенуа.

Парижъ, октябрь 1898.

Академіи и техника живописи *).

Нѣмецкое «Общество поощренія раціональныхъ пріемовъ живописи» вызвало движеніе, распространившееся далеко за предѣлы Германіи, и это объясняется тѣмъ, что, по мнѣнію всѣхъ компетентныхъ лицъ, техника искусства и его пониманіе находятся теперь на очень низкой ступени развитія, не смотря на то, что у насъ, въ настоящее время, вошло въ моду говорить о высокомъ расцвѣтѣ современнаго искусства. Въ области искусства не замѣчается, такимъ образомъ, того прогресса, который наблюдается въ сферѣ положительныхъ знаній. Здѣсь не мѣсто вдаваться въ разсмотрѣніе общихъ соціальныхъ и другихъ причинъ этого явленія. Но достаточно бросить бѣглый взглядъ на тѣ прославленныя времена, когда великіе мастера создавали свои произведенія, чтобы убѣдиться, что зло — особенно въ отношеніи живописи — коренится, прежде всего, въ упадкѣ техники.

Разумѣется, техника не можетъ быть цѣлью сама по себѣ: она можетъ только доставить средство для достиженія истинныхъ цѣлей искусства. Но всѣ великіе художники понимали, что для того, чтобы ихъ произведенія имѣли значеніе въ теченіе возможно долгаго времени, необходимо вполнѣ овладѣть всѣми средствами техники. Мы имѣемъ очень мало свѣдѣній о первыхъ зачаткахъ техники, очень мало знаемъ о греческой живописи. Все, что у насъ есть,—это остатки древней живописи, найденные въ Помпеѣ, императорскихъ дворцахъ и на стѣнахъ другихъ зданій. Мы знаемъ только, что техническія свѣдѣнія никогда не исчезали вполнѣ. Послѣ своего бѣгства въ Византію техника живописи влачила жалкое существованіе въ теченіе среднихъ вѣковъ, пока не настала великая эпоха Возрожденія, когда она снова воскресла и достигла пышнаго расцвѣта. Въ самомъ дѣлѣ, геніальнѣйшіе художники были и величайшими мастерами техники. Не говоря уже о той виртуозности, которая придала волшебную красоту картинамъ Тиціана, Корреджіо, Рубенса,—виртуозности замѣтной и въ произведеніяхъ голландцевъ. художниковъ болѣе ранней эпохи, даже и простѣйшій родъ техники, фрески, поставленъ былъ художниками Quatrocento, а послѣ нихъ мощнымъ геніемъ XVI вѣка, Микелемъ Анджело, на высочайшую степень совершенства. И не думайте, что, въ погонѣ за совершенствомъ средствъ, художники упустили изъ виду цѣль искусства. Нѣтъ! Именно самые талантливые, самые вдохновенные художники больше всѣхъ стремились къ достиженію совершенства въ области техники.

Необходимымъ послѣдствіемъ этого оказалось, что и ученики ихъ овладѣли важнѣйшими техническими знаніями, такъ что даже менѣе крупные таланты пріобрѣтали способность создавать хорошія произведенія.

Въ этомъ именно смыслѣ школа Караччи подняла напр. искусство своего времени на высоту классической древности; точно также и въ Англіи Рейнольдсъ положилъ основаніе цѣлой школѣ, животворное вліяніе которой можно до самыхъ послѣднихъ дней прослѣдить на лучшихъ работахъ французскаго искусства; а чего достигъ нашъ непоколебимый Корнеліусъ—это мы всѣ еще хорошо помнимъ.

Къ сожалѣнію, въ настоящее время все это измѣнилось. Наше молодое поколѣніе не признаетъ великихъ предшественниковъ, относится съ полнымъ отрицаніемъ къ преданіямъ старины и хочетъ начать искусство сызнова. Тотъ, кто вздумалъ бы пренебречь тысячелѣтнимъ опытомъ въ сферѣ науки или ремесла, тотъ не только былъ бы названъ дуракомъ, но, упорствуя въ своемъ глупомъ высокомѣріи, умеръ бы съ голоду. Въ искусствѣ же господствуетъ духъ своеволія, никто не хочетъ признавать авторитетовъ и всѣ видятъ въ чувствѣ признательности къ тѣмъ геніямъ, которые своими вдохновенными тво-

*) Статья знаменитаго мюнхенскаго портретиста Франца Ленбаха представляетъ собою докладъ, сдѣланный художникомъ на конгрессѣ „Общества поощренія раціональныхъ пріемовъ живописи“. Напечатана она была въ журналѣ „Die Zukunft“.

реніями уготовили міру величайшее художественное наслажденіе, препятствіе къ художественному развитію. Произведенія старины, говорятъ намъ, были весьма похвальны для своего времени, но дѣтямъ новой эпохи нечего глядѣть назадъ, не зачѣмъ брать у стариковъ тѣхъ пріемовъ творчества, при помощи которыхъ они достигли такихъ великихъ результатовъ. Эти «дѣти новаго вѣка» думаютъ, что если они пойдутъ по стопамъ великихъ художниковъ, то они не найдутъ дороги, ведущей къ правдѣ и природѣ, но что путь этотъ имъ непремѣнно откроется, если они, защитившись шорами отъ постороннихъ художественныхъ воздѣйствій, будутъ слѣдовать лишь указаніямъ собственнаго чутья.

Какъ далеко зашли эти молодые фантазеры, это мы видимъ на каждомъ шагу. Не то чтобы среди нихъ не было талантовъ, но всѣ они выступаютъ съ претензіей, что они, чуть ли не изъ утробы матери, вышли готовыми художниками, которые не нуждаются въ указкѣ отжившихъ теорій, такъ какъ всякій въ правѣ держаться собственныхъ воззрѣній на пріемы наблюденія и изображенія природы. Старая нѣмецкая поговорка: «мастера съ неба не валятся» встрѣчаетъ только насмѣшки со стороны этихъ юнцовъ! А такъ какъ на всѣхъ перекресткахъ раздается боевой кличъ: «правды! ничего кромѣ правды!» и понятіе «красоты» объявляется старымъ академическимъ заблужденіемъ, то, конечно, нѣтъ надобности размышлять о тѣхъ пріемахъ творчества, при помощи которыхъ старые мастера старались воспроизводить прекрасное. Поэтъ, желающій имѣть значеніе для своихъ современниковъ, будетъ стараться ознакомиться со всѣми выдающимися поэтическими произведеніями, появившимися до него; онъ первымъ дѣломъ изучитъ основательно языкъ, служащій орудіемъ его искусства, и ему никогда не прійдетъ въ голову мысль, что до него языка не было, и что если пренебречь правилами грамматики, то можно прійти къ познанію наиболѣе правильныхъ, вполнѣ естественныхъ созвучій. Иное въ изобразительныхъ искусствахъ. Здѣсь всякій бездарный пачкунъ кричитъ о своей оригинальности и воображаетъ, что его независимость отъ авторитетовъ проявляется во всемъ своемъ блескѣ, когда онъ безпомощно лепечетъ, забывая о той благородной, тщательно выработанной техникѣ, которая для насъ, художниковъ, то же, что для поэта языкъ.

Мы должны всегда помнить, что располагаемъ весьма недостаточнымъ матеріаломъ для созиданія; мы не можемъ брызнуть снопъ свѣтовыхъ лучей на наши палитры; все, чѣмъ мы располагаемъ, это — краски, а такъ какъ дѣйствіе красокъ безконечно уступаетъ силѣ свѣта, то старые мастера поставили себѣ цѣлью достигнуть такой тонкой передачи природы, чтобы, при всей своей условности, эта передача производила аналогичное съ природой впечатлѣніе, которое, впрочемъ, въ свою очередь доступно только для лицъ, обладающихъ утонченно-развитымъ даромъ воспріятія.

Наши общія усилія должны пойти въ прокъ не только намъ, старикамъ, но въ особенности молодому поколѣнію, хотя оно подаетъ мало надежды, что послушается какихъ-либо увѣщаній. Не легко будетъ привлечь къ себѣ вниманіе этихъ талантовъ, бредящихъ о призрачной правдѣ, такъ какъ на ихъ сторонѣ стоятъ нерѣдко и тѣ невѣжественные, такъ называемые художественные критики, которые пишутъ въ ежедневныхъ изданіяхъ. Возвѣщая, что наступила новая эра правдиваго, свободнаго, благодѣтельнаго для народа искусства, эти гг. критики укрѣпляютъ нашихъ наивныхъ молодыхъ художниковъ въ томъ заблужденіи, что между ними и древнимъ искусствомъ должна быть возстановлена китайская стѣна для того, чтобы случайно брошенный взглядъ въ область столь несправедливо восхваляемой красоты не увлекъ ихъ въ сторону старыхъ мастеровъ.

Вмѣшаться, чтобы пріостановить дальнѣйшее развитіе отказавшагося отъ красоты натурализма, было-бы прямой задачей академій. Къ сожалѣнію, онѣ, на мой взглядъ, организованы нецѣлесообразно и заражены господствующимъ направленіемъ, и если среди ихъ учениковъ и найдется нѣсколько истинныхъ талантовъ, которымъ ученіе пойдетъ въ прокъ, то большинство, благодаря принятымъ тамъ методамъ, составляетъ кадры художественнаго пролетаріата, который, въ виду необычайной конкурренціи, влачитъ жалкое существованіе и выпускаетъ товаръ для нашихъ злосчастныхъ выставокъ, этихъ, нынѣ столь блестящихъ, картинныхъ кладбищъ, устройство которыхъ тоже своего рода безуміе. Для меня, по крайней мѣрѣ, смотрѣть сразу 2000 картинъ все равно, что слышать одновременно 2000 музыкальныхъ инструментовъ, изъ которыхъ половина, сверхъ того, фальшивитъ.

Но академіи могли бы стяжать себѣ лавры, если-бы онѣ усвоили и сообщили учащимся результаты нашихъ изслѣдованій «о раціональныхъ пріемахъ живописи». При этомъ все обученіе должно вестись примѣнительно къ какой-либо заданной работѣ, избѣгая абстрактныхъ теорій, такъ чтобы начинающій учился писать картины въ духѣ истиннаго, великаго

искусства. Обстоятельства измѣнятся, когда исчезнетъ академическое разграниченіе между теоріей и практикой и какъ можно раньше станутъ пріучать ученика создавать то, что имѣетъ реальную, практическую цѣль, хотя бы то была цѣль чисто ремесленнаго или декоративнаго характера, разъ дарованіе еще не созрѣло для свободнаго творчества. Только такимъ путемъ можно положить предѣлъ безграничному перепроизводству въ области искусства и ограничить размѣры безсмысленно разростающихся выставокъ, которыя все болѣе и болѣе становятся лишь убѣжищемъ для безпріютныхъ картинъ.

Если наше художественное образованіе и впредь будетъ давать одну теорію (или слишкомъ много теоріи), то мы ничего не достигнемъ. Молодой человѣкъ долженъ получить въ государственномъ учрежденіи такую подготовку, чтобы по выходѣ изъ него онъ не былъ безпомощенъ и могъ создать что-либо путное. Работа въ мастерской должна опредѣлить, сдѣлается ли молодой человѣкъ простымъ ремесленникомъ или настоящимъ художникомъ. По моему, между обоими видами живописи нѣтъ рѣзкой границы; я не вижу пропасти, отдѣляющей декоративную живопись отъ «чистаго» искусства. Будь то красивая мебель или картина Рафаэля— все нужно считать высшимъ искусствомъ, разъ это дѣйствительно «законченно» — прекрасно. Это постоянно чувствовали всѣ великіе художники, изъ которыхъ большинство начинали съ того, что были ремесленниками; многіе ваятели были нѣкогда золотыхъ дѣлъ мастерами, многіе художники простыми малярами. Если все это принять во вниманіе, если молодому человѣку дать практическое обученіе, то не случится того, что случилось теперь въ Мюнхенѣ, гдѣ имѣется 2000 художниковъ и среди нихъ не мало талантливыхъ, а именно, что декораціи для вагнеровскихъ представленій пришлось заказывать въ Вѣнѣ и Кобургѣ. Что такія вещи вообще возможны, лучше всего доказываетъ чрезмѣрную теоретичность художественнаго образованія, даваемаго въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ; его можно сравнить съ обученіемъ плаванію на сушѣ. Учащійся годами изучаетъ теоретически всѣ пріемы плавательнаго искусства, удѣльный вѣсъ и пр., а если онъ послѣ многолѣтняго ученія попадаетъ въ воду, то—бѣдняга утопаетъ.

Мы знаемъ, что академіи часто ругаютъ изъ однихъ партійныхъ соображеній. Это въ высшей степени несправедливо, ибо въ нихъ нерѣдко встрѣчаются личности, старающіяся не потерять нити великаго искусства.

Я знаю, что мои слова возбудятъ много недоразумѣній, такъ какъ не легко защищать взглядъ, находящійся въ такомъ рѣзкомъ противорѣчіи съ господствующими предразсудками. Но, быть можетъ, моя слабая рѣчь дастъ поводъ тѣмъ, кому вѣдать надлежитъ, призадуматься надъ нестроеніями современнаго искусства; можетъ быть, она побудитъ и правительство и руководящіе круги подать художникамъ руку помощи, для устройства опытной станціи, практической художественной мастерской.

Проф. Францъ Ленбахъ.

Академіи художествъ *).

Наши академіи безполезны. Это доказываютъ факты. Въ настоящее время на воспитанниковъ академій оказываютъ вліяніе такіе художники, какъ Менцель, Либерманъ, Уде, Беклинъ, Гётри, Лавери, Бенаръ, Пювисъ де Шаваннъ, Рафаэлли, Карьеръ, Моне, Ленбахъ, Уистлеръ, Клингеръ и пр. и пр. Только самымъ сильнымъ изъ художниковъ достается при нынѣшнемъ положеніи вещей роль наставниковъ, но и то эти наставники выступаютъ не въ академіяхъ, а на выставкахъ. Обстоятельства, такимъ образомъ, сложились не въ пользу академій.

«Субъективные художники», скажутъ намъ, «не должны брать на себя руководительство молодежью». Это—сущая правда. Частная школа живописи, открытая субъективистомъ Эженомъ Карьеромъ въ Парижѣ, не имѣла и не будетъ имѣть успѣха. Было бы печально, если-бы со всѣхъ сторонъ намъ предлагали портреты, окутанные дымомъ. Не менѣе печально, если-бы учительство Габріэля Макса (особенно въ прежнее время, когда онъ еще бралъ «страшныя» темы) привело сотни учениковъ его къ изображенію жалкихъ мадоннъ, съ восковыми ли-

*) Германъ Гельферихъ — псевдонимъ профессора исторіи искусствъ Е. Гейльбута (E. Heilbut) этотъ извѣстный въ Германіи художественный критикъ впервые обратилъ на себя вниманіе статьями своими о современномъ искусствѣ, помѣщенными въ газетѣ „Die Nation“ за 1886 г.

Въ этихъ статьяхъ нѣмецкій критикъ одинъ изъ первыхъ призналъ Беклина „народнымъ героемъ“, и утверждалъ, что спасеніе современной живописи идетъ изъ Фонтенбло. Теперь эти взгляды стали общимъ достояніемъ, но тогда они казались ересью, и надо было много смѣлости, чтобы проводить ихъ въ жизнь.

Печатаемая ниже статья Г. Гельфериха была помѣщена въ журналѣ „Die Zukunft“ единовременно съ вышеприведеннымъ докладомъ Ф. Ленбаха.

цами и искривленными устами; или если-бы съ тысячи полотенъ скалили на насъ зубы Менцелевскіе рабочіе; если-бы, по образцу мадонны Уде въ мастерской плотника, появились тысячи мадоннъ въ обыденной обстановкѣ; если-бы фейерверки Уистлера, съ темныхъ береговъ Темзы, отразились въ живописи тысячами ракетъ по темно-голубому небу. Можно съ увѣренностью сказать, что каждый субъективистъ-художникъ въ отдѣльности представляетъ большую опасность въ педагогическомъ отношеніи, но на выставкахъ такіе художники другъ друга взаимно уравновѣшиваютъ и, становясь такимъ образомъ безвредными, врѣзываются въ память, возбуждаютъ мысль учениковъ и открываютъ имъ новые горизонты. Какъ удивительно скоро ученикъ забываетъ при этомъ то, чему учился въ Академіи! Всякій невѣжда и дикарь становится самымъ покорнымъ ученикомъ академіи послѣ того, какъ онъ посѣтитъ современную выставку. Онъ начинаетъ все сначала и переучивается сызнова, стараясь сознательно относиться къ своей работѣ, такъ что дѣла, слава Богу, обстоятъ благополучно.

Благополучно? Не совсѣмъ. Дѣла обстояли-бы хорошо, еслибъ у насъ было поменьше оригинальностей. Это доходитъ до болѣзненности. Каждый годъ приноситъ намъ геніальныхъ юнцовъ, которые считаютъ себя индивидуальностями, но на самомъ дѣлѣ не принадлежатъ къ таковымъ. Нѣтъ, такое положеніе вещей нельзя считать благопріятнымъ. Какъ помочь горю? Руководящая идея всякой академіи, сама по себѣ, вполнѣ разумна и заключается въ томъ, чтобы преобразовывать, возстановлять, основательно обучать, охранять традиціи. Тайный совѣтникъ Іорданъ недавно еще говорилъ въ одномъ докладѣ о священныхъ традиціяхъ. Но въ чьихъ рукахъ онѣ, эти традиціи,— вотъ въ чемъ вопросъ.

Если-бы теперь жилъ Караччи, было-бы еще недурно. Но обученіемъ занимаются люди, которые убоялись пуститься въ открытое море живописи, другими словами, люди, занимающіеся рисованіемъ, потому что не умѣютъ писать картинъ! Не сильные люди, которые, будучи, правда, лишены оригинальности, все же твердо знаютъ то, что долженъ знать всякій художникъ, а достойные сожалѣнія маленькіе эпигоны и между ними убогіе послѣдователи Корнеліуса, который самъ ничего не «умѣлъ», нѣсколько отчаянно плохихъ представителей дрезденской школы «идеалистовъ», маленькая горсть посредственностей изъ берлинской художественной буржуазіи, ведущей свое духовное начало отъ живописца Лессинга, который самъ такъ мало держался традицій, что никогда не посѣщалъ галлереи старинныхъ мастеровъ, гдѣ онъ состоялъ инспекторомъ,—эта группа «корнеліанцевъ», которые вымираютъ, дрезденскихъ «идеалистовъ», которые еще не собираются умирать, берлинскихъ «реалистовъ», которые отощали,— вотъ современные представители того, что Іорданъ называетъ «традиціями». Но если приходится имѣть дѣло съ такими жалкими представителями «традицій», то лучше бросить всякія традиціи, лучше быть глупцомъ за собственный счетъ, лучше учиться самому, у самого себя, чѣмъ у такихъ учителей, которые «учатъ тому, чего сами не знаютъ», какъ говоритъ Гурлитъ.

Мюнхенская академія занимаетъ исключительное положеніе. Мюнхенъ—не есть мѣсто оригинальностей, но зато онъ богатъ такими художниками, которые, глядя на дѣйствительно оригинальныя вещи, сами способны вдохновляться. Они образуютъ какъ бы средній классъ между опасными оригинальностями и художниками, которые ничего собою не представляютъ. Руководители мюнхенской академіи идутъ по вполнѣ разумному пути, замѣщая такими, доступными свѣжимъ впечатлѣніямъ, людьми каѳедры, освобождающіяся послѣ устарѣвшихъ учителей. Такимъ образомъ, Мюнхенская академія постоянно пополняется свѣжими силами. Это наша самая хорошая академія, и тѣмъ лучше для тѣхъ школъ, которыя слѣдуютъ ея примѣру.

Этотъ путь можно назвать оппортунистскимъ. Не скрою, что лично я предпочитаю болѣе радикальныя мѣры, и я убѣжденъ, что со временемъ это придетъ само собою.

На практикѣ онѣ уже примѣняются въ нѣкоторыхъ заведеніяхъ, которыя по внѣшности ничѣмъ не отличаются отъ правительственныхъ академій, такъ какъ имѣютъ тѣ же классныя комнаты, модели, учениковъ и учителей. По внутреннимъ же свойствамъ учениковъ и руководителей эти заведенія не похожи на академіи. Духовное воздѣйствіе тутъ равно нулю. Ученикъ не можетъ обойтись безъ товарищей, классныхъ помѣщеній, моделей, но безъ профессора — можетъ. И этотъ послѣдній стушевывается, какъ можно больше. Онъ ограничивается ролью элементарнаго учителя. Онъ поправляетъ начинающаго, а созрѣвшаго оставляетъ въ покоѣ. Такой ученикъ работаетъ по модели, во время перерывовъ разсматриваетъ работы своихъ товарищей, добираясь такимъ путемъ самопомощи до степени, такъ сказать, подмастерья. Нѣкоторые изъ этихъ воспитанниковъ имѣютъ гораздо больше шансовъ на успѣхъ, чѣмъ ученики правительственныхъ

заведеній, такъ какъ они сберегаютъ то время, которое обыкновенно тратится на усилія отрѣшиться отъ профессорскаго вліянія. Кромѣ того, въ академіяхъ тратится бездна времени на изученіе теоріи перспективы, анатоміи, исторіи искусствъ, археологіи, т. е. другими словами, такихъ предметовъ, которые въ этомъ періодѣ обученія совершенно не нужны.

И какихъ только противорѣчивыхъ вещей не обязанъ совмѣстить въ своей головѣ несчастный ученикъ, съ первыхъ же дней своего ученія! Онъ долженъ рисовать съ натуры, стало быть безъискусственно, но вмѣстѣ съ тѣмъ ему стараются привить тонкое пониманіе античнаго искусства; онъ долженъ писать то, что видитъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ его заставляютъ изучать форму костей, скрытыхъ подъ мяснымъ покровомъ.

Излишне такъ же, если не вредно, обучать въ этой первоначальной стадіи обученія исторіи искусства. На что она ученику? Какъ будто ему сейчасъ же надо рѣшать вопросъ о томъ, кого взять за образецъ его будущей дѣятельности, Рафаэля или Микель-Анджело?

Статочное-ли дѣло — обременять память ребенка (а ученикъ вѣдь еще ребенокъ) заучиваніемъ различныхъ эстетическихъ теорій минувшихъ временъ?

И такого-то ученика, которому съ самаго начала обученія преподносятъ разныя блюда, изъ коихъ онъ долженъ составить собственное, по своему вкусу, — желаютъ сдѣлать субъективнымъ художникомъ! Вмѣсто того, чтобы держать отъ него, до поры до времени, закрытымъ то, что было сдѣлано до него, для того, чтобы онъ насъ поразилъ, когда станетъ художникомъ, мы хотимъ изъ него сдѣлать ученаго! Человѣка, который прежде всего долженъ смотрѣть на вещи простыми глазами, обучаютъ анатоміи, тогда какъ еще до нарожденія этой науки замѣчательные художники нарисовали столько прекрасныхъ портретовъ! Долженъ ли нашъ юнецъ знать больше чѣмъ Ванъ-Эйкъ? Умно ли дѣлаютъ, если ему говорятъ: Ванъ-Эйкъ дѣлалъ такія-то лица, которыя римскій портретистъ такимъ-то образомъ облагораживалъ? И все это для того, чтобы юнецъ, искусство котораго должно радовать сердце его домочадцевъ, могъ колебаться въ выборѣ между Ванъ-Эйкомъ и римскими портретистами, увеличивая собою число тѣхъ художниковъ, которые на насъ наводятъ тоску! О, здравый смыслъ! ты отсутствовалъ, когда составлялись учебные планы прусской королевской академіи...

Въ кругу художниковъ, которые давнымъ-давно порвали со всякими академіями, настоящій моментъ считается періодомъ расцвѣта, въ сравненіи съ той эпохой, когда нѣмецкія академіи, вмѣстѣ съ приверженными къ нимъ художниками, оказывали дѣйствительное вліяніе на искусство. Искусство развивается естественнѣе на выставкахъ, чѣмъ въ классныхъ комнатахъ. И хотя искусство нашихъ дней, зародившееся на выставкахъ и, потому, гонящееся за оригинальностью, никакъ не можетъ быть поставлено на одну высоту съ прежнимъ искусствомъ, все же высокое совершенство художественнаго исполненія произведеній нашихъ художниковъ свидѣтельствуетъ о томъ, что мы хоть чуточку приблизились къ состоянію искусства, господствовавшему въ эпоху Возрожденія. Время, когда «Техника» Юлія Антона Бенно Гюбнера и естественная правда (т. е. то, что онъ принималъ за естественную правду) костюмера Лессинга встрѣчены были если не съ удивленіемъ, то съ всеобщимъ признаніемъ, — это время прошло; такіе художники, какъ Менцель, скульпторъ Роденъ, свидѣтельствуютъ о техникѣ, которой не знали, скажу болѣе — не распознали и въ старомъ искусствѣ люди той эпохи, когда Германъ Гриммъ и тайный совѣтникъ Іорданъ еще были юношами. Наши живописцы, занимающіеся и ваяніемъ, наши ваятели, занимающіеся и живописью, всѣ наши художники, которые не подраздѣляются уже теперь на «портретистовъ», «жанристовъ», «пейзажистовъ», отражаютъ свою личность во всемъ, что они дѣлаютъ. Это показываетъ, что наше искусство возвращается къ временамъ Возрожденія. Если Іорданъ теперь требуетъ «традицій», то онъ напоминаетъ собою представителя римскаго духовенства, требовавшаго отъ Лютера послушанія церкви. По мнѣнію Лютера, не церковь, а *онъ* держался традицій. Въ настоящее время мы можемъ держаться традицій не иначе, какъ поднимая революцію противъ плохихъ художниковъ и непонятливыхъ руководителей, которые, съ своей стороны, являются еще, къ сожалѣнію, послушными учениками предыдущей эпохи.

Да здравствуетъ Леонардо!

Германъ Гельферихъ.

Выставки въ рисовальныхъ школахъ.

Ежегодно устраиваемыя въ нашихъ рисовальныхъ школахъ выставки всегда были невыносимо скучны, шаблонны, однообразно безсодержательны; онѣ показывали, что въ системѣ преподаванія прикладнаго искусства за цѣлые долгіе годы мы не сдѣлали ни

одного шагу впередъ и что новыя вѣянья, начавшіяся не со вчерашняго дня на Западѣ, были намъ или неизвѣстны или казались незаслуживающими вниманія. Главный и единственный интересъ недавно закрывшихся ученическихъ выставокъ заключался въ томъ, что наконецъ онѣ показали, какъ отнеслись наши школы къ той «новизнѣ» въ прикладномъ искусствѣ, новизнѣ, которая громадной волной хлынула на Западѣ и которую отрицать или замалчивать больше уже нельзя.

Гигантскій подъемъ художественной промышленности, которымъ ознаменовалось наше столѣтіе, шелъ рука объ руку съ крайнимъ убожествомъ творческой фантазіи въ области прикладного искусства, и, по странной иронiи судьбы, въ настроенныхъ въ наше время многочисленныхъ спеціальныхъ музеяхъ должны бы отсутствовать произведенія прикладного искусства доброй половины нынѣшняго вѣка, ибо въ сущности они не что иное, какъ блѣдныя копіи, которыя не зачѣмъ ставить рядомъ съ непосредственными образцами. Но для того, чтобы произведенія цѣлаго періода отличались отсутствіемъ самобытности, являясь просто передѣлками старины, необходимо предположить, что, независимо отъ болѣе глубокихъ, общихъ причинъ, въ самой постановкѣ обученья прикладному искусству было что-то неладное. И дѣйствительно: у насъ издавна принято порицать рѣзко то доброе старое время, когда художниковъ, независимо отъ того, готовились ли они расписывать холсты, картины, или просто раскрашивать горшки, учили единственно и исключительно на античныхъ образцахъ. Конечно, это была система крайне узкая, односторонняя, которая должна была рано или поздно рушиться, какъ все искусственное, но ближайшее къ намъ время въ сущности дальше не ушло: оно расширило только кругъ моделей, присоединивъ къ образцамъ классической старины произведенія рѣшительно всѣхъ эпохъ, точно также отжившихъ и мертвыхъ.

Учащихся, задыхающихся такъ сказать среди почтеннаго античнаго хлама, выпустили наконецъ въ огромнѣйшіе музеи, гдѣ собраны были образцы всѣхъ стилей, которые имъ было предложено изучать и примѣнять къ дѣлу. Но результаты этой системы на лицо: цѣлые долгіе годы не внесли ничего своего, новаго въ область прикладного искусства, кромѣ того педантизма, съ которымъ все старое описывалось, обмѣрялось и затѣмъ болѣе или менѣе удачно копировалось.

И вотъ, выработанныя въ это скудное время системы обученія въ художественно-промышленныхъ школахъ еще живы и пока всесильны: учащіеся по прежнему обречены предварительно копировать образцы нѣкоторыхъ стилей (положимъ, египетскаго и Louis XVI), чтобы затѣмъ смѣло поддѣлываться подъ всѣ другіе стили или скорѣе «вкусы» (готику, примѣрно). Но для того, чтобы съ толкомъ разобраться въ громадномъ наслѣдіи человѣческой культуры въ этой области, необходимо обладать, независимо отъ массы времени, еще солидной научной подготовкой, а такъ какъ нашимъ учащимся не хватаетъ ни того ни другого, то всѣ эти поддѣлки подъ настоящіе стили являются просто аляповатыми и грубыми на нихъ пародіями.

Плохо понятая и примѣняемая археологія убила творчество.

И когда, зѣвая до вывиха скулъ, бродишь на нашихъ ученическихъ выставкахъ среди рисунковъ, изображающихъ самые настоящіе, тщательно скопированные нѣмецкіе буфеты XVI вѣка, столпки, часы въ стиляхъ Louis XV и Empire, то положительно недоумѣваешь, зачѣмъ все это дѣлается.

Вѣдь какой-нибудь французскій столяръ, что ли, первой половины XVIII вѣка никогда не зарисовывалъ вытащенныхъ изъ невѣдомыхъ угловъ готическихъ буфетовъ или романскихъ сундуковъ, занумерованныхъ по музейскимъ каталогамъ, а прямо отъ себя дѣлалъ что-то до него еще невиданное, буквально выматывалъ изъ себя новыя формы и мотивы и создавалъ ту мебель, по своему времени «moderne», по нашему Louis XV, въ характерныхъ изгибахъ которой такъ и дремлетъ вся эта кокетливая эпоха.

Неужели мы такъ состарились, что можемъ жить только однимъ прошедшимъ, и какъ обезсилившимъ старикамъ намъ остается только безпомощно бродить по кладбищамъ отжившихъ эпохъ!

Господи, какъ это скучно!

Неужели впредь намъ суждено все безъ конца работать въ «голландскихъ» кабинетахъ, закусывать въ готическихъ столовыхъ (стиль François I, впрочемъ, тоже годится), курить обязательно въ «мавританскихъ» комнатахъ, болтать въ гостинныхъ Louis XVI, а интимные кабинеты отдѣлывать въ самомъ настоящемъ англійскомъ жанрѣ.

Европа уже отряхнулась отъ этого кошмарнаго подражательства. Тамъ нервно и горячо, точно желая наверстать потерянное время, дружно принялись отыскивать въ прикладномъ искусствѣ новыя формы, наши формы, въ которыхъ будущія поколѣнія увидятъ насъ какъ въ зеркалѣ, насъ, искренно преданныхъ красотѣ, страстно ищущихъ новыхъ ея проявленій вездѣ, вездѣ,—но у насъ въ Россіи это еще впереди.

У насъ все еще господствуетъ спросъ на старые, патентованные стили, и наши школы, идя на встрѣчу требованіямъ рынка, выпускаютъ спеціалистовъ, готовыхъ дѣлать все что угодно, во всякихъ стиляхъ, все одинаково мертво, бездушно и бездарно.

Впрочемъ, у насъ въ послѣднее время входитъ въ моду новый англійскій стиль — на ученическихъ выставкахъ мелькали тоже работы въ этомъ жанрѣ, но хотя это и новинка, хвалить ее однако не приходится.

Исторія отмѣтитъ, конечно, то громадное вліяніе, которое имѣла Англія на культурное человѣчество въ послѣднія десятилѣтія нашего вѣка, вліяніе, отразившееся и въ прикладномъ искусствѣ, но бросать все старое для того только, чтобы перемѣнить его на сомнительное новое англійское, право, не стоитъ. А «англизированіе» всѣхъ прежнихъ стилей — послѣдняя берлинская выдумка, это такая антихудожественная нелѣпость, которая, надо пожелать, чтобы пронеслась подальше отъ насъ.

Итакъ въ то время, когда мы топтались на мѣстѣ, среди устарѣвшихъ системъ и методовъ, Европа выработала уже кое-что совсѣмъ новое, оригинальное и, вѣроятно, живучее. Это новое — поворотъ отъ готовыхъ старыхъ образцовъ, оставленныхъ чуждыми намъ эпохами, къ природѣ.

Давно провозгласивъ ту истину, что для всѣхъ художниковъ природа есть лучшій, если не единственный, образецъ, который слѣдуетъ тщательно и постоянно изучать, мы заставляли нашихъ художниковъ-ремесленниковъ копошиться среди запыленнаго стараго хлама, безусловно почтеннаго, но отжившаго свое время, точно забывъ, что природа это безконечно богатый, неисчерпаемый кладъ для орнаментистики.

Заставляя, напримѣръ, нашу молодежь рисовать гипсовые слѣпки съ невѣдомыхъ, никогда никѣмъ не виданныхъ акантусовыхъ листьевъ (ихъ, говорятъ, въ Греціи козы временъ Перикла охотно щипали), мы проглядѣли все безконечное разнообразіе окружающей насъ растительности, но вотъ, наконецъ, наши скромныя ромашки, крапивы, ландыши, подсолнечники взяли верхъ, ихъ теперь понесли во всей ихъ непринужденной естественной красѣ будущимъ художникамъ-ремесленникамъ и, ставя ихъ какъ образецъ, рекомендуютъ тщательно изучить и затѣмъ, стилизируя, примѣнить какъ основной мотивъ орнаментистики.

Вотъ и вся новинка, на видъ незначительная, но чреватая многимъ хорошимъ. Дѣло въ томъ, что этотъ поворотъ отъ всего условнаго въ орнаментистикѣ къ природѣ, знаменуетъ собою новую фазу развитія формъ въ прикладномъ искусствѣ, ибо, освободившись отъ вліянія рутинныхъ образцовъ, руководясь логикой и незыблемыми принципами, безъ которыхъ немыслима красота, мы можемъ и должны создать совершенно новыя формы, соотвѣтствующія современнымъ требованіямъ жизни, что дѣйствительно видимъ уже заграницей.

У насъ все еще въ общемъ учатъ по старому, какъ учили лѣтъ десять, двадцать тому назадъ, но нынѣшнія выставки показали, что школы наши наконецъ рѣшились оффиціально признать «новый» стиль, хотя открыли ему доступъ двумя противуположными способами.

Въ рисовальномъ училищѣ барона Штиглица введено въ систему преподаванія рисованіе и лѣпка цвѣтковъ и листьевъ съ натуры, другими словами, природа призвана быть образчикомъ, непосредственно вдохновляющимъ учащихся. Осязательныхъ результатовъ этого нововведенья пока нѣтъ, но самъ починъ сдѣланъ хорошій и сдѣланъ притомъ умѣло. Починъ этотъ настолько для насъ новъ и желателенъ, что искупаетъ собою ту массу милой шаблонщины и балласта, которымъ переполнена выставка.

Въ школѣ при Обществѣ Поощренія Художествъ «новое» заимствуется въ широкихъ размѣрахъ прямо готовымъ изъ иностранныхъ спеціальныхъ книжекъ, и такимъ путемъ кажущіеся результаты получаются скорѣе.

Но книжка никогда для художника не замѣнитъ натуры и вотъ всѣ представленные на выставкѣ ковры, афиши, обои, не смотря на ихъ кажущуюся новизну, были скучноваты и шаблонны: это были перефразировки рисунковъ, помѣщенныхъ раньше въ различныхъ англійскихъ, американскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ спеціальныхъ художественныхъ изданіяхъ.

Чтобы требовать отъ учащихся новаго стиля, надо привить его имъ предварительно и своевременно.

Еще два слова. Если бы на эти наши выставки попалъ кто-нибудь, не зная напередъ, въ какомъ царствѣ, въ какомъ государствѣ онѣ устроены, то едва ли бы догадался, что это выставки русскихъ все же школъ. Правда, русскому стилю отведено порядочно мѣста, особенно въ композиціяхъ церковной утвари, но русскій духъ ни въ чемъ не сквозитъ, его скорѣе и помину нѣтъ, да и не должно быть, ибо ему не мѣсто въ нѣмецкихъ шкафахъ или стульяхъ Empire.

Но дайте нормально взойти, развиться, окрѣпнуть новому хорошему посѣву—и соберете обильную жатву свѣжаго, искренняго, истинно русскаго прикладного искусства.

С. Поаковскій

По поводу историческаго концерта.

Въ ряду многочисленныхъ концертовъ, которыми закончилась музыкальная жизнь минувшаго года, особенное вниманіе заслуживаетъ экстренный вечеръ, устроенный Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ 29-го декабря и посвященный исключительно исполненію образцовъ старинной камерной музыки XVII и XVIII вѣковъ. Исполнителями явились г. Ванъ Уафельгэмъ, виртуозъ на viole d'amour, нынѣ забытомъ, старинномъ струнномъ инструментѣ, и пѣвица г-жа Гарнье.

Viole d'amour представляетъ собою подобіе альта съ увеличеннымъ числомъ струнъ и, отличаясь своеобразною вибраціею звука, значительно превосходитъ альтъ обширностью своего діапазона. Напоминающая то віолончель подъ сурдиною, то идеальную мандолину, «віола любви», благодаря своему ласкающему благозвучію, въ старину слыла инструментомъ, имѣвшимъ неотразимое вліяніе на чувствительныя женскія сердца и, если вѣрить мемуарамъ, играла не послѣднюю роль въ галантныхъ авантюрахъ прошлаго вѣка.

Г. Уафельгэмъ, въ совершенствѣ владѣющій своимъ инструментомъ, съумѣлъ въ яркомъ и выразительномъ исполненіи искусно оттѣнить всѣ характерные обороты старинныхъ сочиненій, выдвигая по возможности основную мелодію, безъ ущерба для сопровождающихъ ее побочныхъ голосовъ и тѣсно обвивающей ее гирлянды мелизмовъ. Имъ были исполнены сочиненія Аріости, Куперена, Скарлатти, Миландра, Баха, Генделя и др. извѣстныхъ представителей изящной (свѣтской) музыки прошлыхъ вѣковъ.

Г-жа Гарнье, колоратурная пѣвица съ звучнымъ голосомъ, также обнаружила основательныя познанія въ передачѣ произведеній старыхъ мастеровъ, съ успѣхомъ исполнивши аріи Джіомелли и Генделя, подъ весьма толковый акомпаниментъ г-жи Клеменцъ, и другія двѣ аріи Скарлатти и Аріости съ viole d'amour obligato.

Мы съ удовольствіемъ пользуемся рѣдкимъ случаемъ, чтобы высказать дирекціи И. Р. М. О., въ общемъ крайне индиферентно относящейся къ задачѣ ознакомленія публики съ лучшими сочиненіями старинной и новѣйшей музыки, нашу признательность за доставленную возможность прослушать въ хорошемъ исполненіи восхитительные образцы старинной камерной музыки, тѣмъ болѣе, что въ кругу нашихъ наиболѣе просвѣщенныхъ музыкальныхъ знатоковъ и дѣятелей распространено какое-то непонятно странное предубѣжденіе противъ публичнаго исполненія сочиненій старыхъ композиторовъ. Готовые признать за «старыми классиками» извѣстное историко-педагогическое значеніе, эти господа, по собственному признанію, считаютъ себя *атрофированными* для непосредственнаго воспріятія красотъ и художественнаго смысла музыкальныхъ шедевровъ минувшихъ эпохъ. Во время исполненія дивныхъ сочиненій Баха, Рамо, Глюка, Куперена и др. великихъ мастеровъ, поражающихъ избыткомъ неподдѣльнаго таланта и являющихся прямо гигантами по сравненію съ творчествомъ современныхъ намъ композиторовъ, на лицѣ этихъ ревнителей искусства блуждаетъ или снисходительная улыбка или же выраженіе нескрываемой скуки.

Указывая на крупныя художественныя достоинства старыхъ композиторовъ, на искренность ихъ творческаго вдохновенія, на замѣчательное совершенство музыкальной техники, изумляющей насъ и теперь остроумнымъ, а подчасъ и глубокомысленнымъ примѣненіемъ наисложнѣйшихъ формъ контрапункта, и на великолѣпную цѣльность мелодическаго рисунка, мы далеко не хотимъ утверждать, что *всѣ* сочиненія старыхъ композиторовъ въ равной мѣрѣ сохранили для насъ свой художественный интересъ. Многое изъ того, чѣмъ восторгались наши предки, уже успѣло дѣйствительно состарѣться и представляетъ нынѣ лишь документъ для изученія эпохи, такъ какъ и между старыми музыкантами были сочинители рутинной музыки, люди, лишенные истиннаго таланта и побуждаемые къ труду не вдохновеніемъ, а ремесломъ профессіи.

Но что значатъ эти немногіе малодаровитые сочинители музыки прежняго времени въ сравненіи съ легіономъ народившейся въ наше время плодовитой посредственности, которая, безъ всякаго призванія къ музыкальному творчеству, овладѣвъ одною лишь ремесленною техникою композиціи, упорно насъ преслѣдуетъ продуктами своей бездарности. Печальнѣе всего, что систематическій приростъ посредственныхъ или совсѣмъ бездарныхъ композиторовъ усердно поощряется нашими консерваторіями и заграничными музыкальными академіями, задавшимися цѣлью выпускать все новые и новые выводки артистическихъ недорослей.

Возвращаясь къ интересующей насъ концертной программѣ, мы должны отмѣтить слѣдующія особенно привлекательныя вещи: мюзетъ Куперена, сарабанда Marin-Marais и арія Скарлатти для пѣнія и віолы. Названныя піесы могутъ служить образцами отличной старинной музыки, сохранившей въ цѣлости, со всею характерностью старинной фактуры, свою плѣнительную прелесть и удивительную свѣжесть. Особенно симпатична преобладающая въ нихъ кантилена. Это не куцая мелодическая фраза, вымученная захудалымъ воображеніемъ нашихъ композиторовъ. У выдающихся музыкальныхъ творцовъ прошлыхъ вѣковъ и начала нынѣшняго мелодія выпуклая, пластически округленная, была плодомъ богатаго и здороваго воображенія, и составляла синтезъ ихъ художественныхъ убѣжденій. Имъ незнакомъ былъ нашъ болѣзненный скептицизмъ и парализующій воображеніе страхъ передъ банальностью, также какъ и намъ чужды спокойное міросозерцаніе старыхъ мастеровъ, ихъ олимпійская убѣжденность, ихъ простота въ изложеніи художественнаго образа, наконецъ, ихъ ясный строй мысли и прозрачность чувства.

Такимъ образомъ, субъективный непосредственный способъ наслаждаться старинными произведеніями искусства для насъ утраченъ и мы, ищущіе жгучихъ ощущеній и нервнаго возбужденія въ искусствѣ, требуемъ музыки, обладающей болѣе утонченной психической выразительностью.

Но удовлетворяются-ли наши высокія требованія? Не обманываемся-ли мы насчетъ художественнаго значенія современной музыки? За нѣкоторыми малыми исключеніями, новѣйшая музыка не въ состояніи удовлетворить наши эстетическія потребности. Она, несмотря на внѣшній блескъ и могущество оркестровыхъ красокъ, бѣдна самымъ важнымъ творческимъ стимуломъ, бѣдна художественнымъ воображеніемъ, и получаемое отъ нея иногда благопріятное впечатлѣніе слишкомъ мимолетно и не въ силахъ насытить алчущую художественныхъ наслажденій натуру. За то, если мы, съ достаточною подготовленностью и вооруженные чуткимъ критическимъ чутьемъ (кстати сказать, единственное искусство, доведенное нашимъ поколѣніемъ до высокаго совершенства), обратимся къ старинымъ итальянскимъ, французскимъ и нѣмецкимъ композиторамъ XVII и XVIII вѣковъ, то дѣйствительно найдемъ въ ихъ произведеніяхъ тѣ неподражаемыя качества, которыя окажутся вѣчнымъ и единственнымъ источникомъ всякаго эстетическаго наслажденія.

На концертѣ было мало народу. Вообще, можно съ увѣренностью сказать, что у насъ дѣйствительно интересная музыкальная программа, безъ участія въ ней знаменитыхъ виртуозовъ, не соберетъ публики. Но неужели наша музыкальная публика способна интересоваться только исполнителями и не питаетъ никакого интереса къ тому, что собственно они исполняютъ? Я не говорю объ обычной публикѣ оперныхъ представленій. Это — толпа неугомонныхъ любителей пѣнія и зрѣлищъ, толпа, способная наслаждаться однимъ процессомъ пѣнія, не входя въ оцѣнку того, что поютъ и, интересующаяся исключительно соревнованіемъ пѣвцовъ и пѣвицъ. Такому вокальному спорту недостаетъ для полнаго расцвѣта лишь тотализатора съ выдачею премій за ставки на пѣвца, вызвавшаго наибольшее число оглушительныхъ рукоплесканій и дикихъ крикновъ восторга. Нѣтъ, я имѣю въ виду другую, болѣе «избранную» публику, ту публику, для которой устраиваются симфоническіе концерты, исполняются отечественными и пріѣзжими знаменитостями музыкальныя новинки, и которая считаетъ своимъ нравственнымъ долгомъ поддерживать родное искусство и интересоваться иностраннымъ.

Въ составъ этой публики входятъ прежде всего администрація и профессора консерваторіи, лица по профессіи своей обязанныя, вмѣстѣ съ дежурнымъ полицейскимъ офицеромъ, присутствовать на концертахъ, устраиваемыхъ въ большой и малой залахъ консерваторіи. Затѣмъ, рецензенты газетъ, въ большинствѣ — озлобленные неудачники на поприщѣ музыкальнаго сочинительства или преподавательства. Это люди, кормящіеся на-счетъ музыкальнаго невѣжества ихъ читателей. Они, съ угрюмымъ равнодушіемъ къ исполняемымъ сочиненіямъ, заняты во время концерта сообщеніемъ другъ другу редакціонныхъ и артистическихъ сплетенъ. Затѣмъ идетъ настоящая публика, платящая за свои мѣста и посѣщающая концерты по разнымъ причинамъ, чаще всего съ искусствомъ ничего общаго не имѣющимъ. Публика эта вслухъ восторгается Бетховеномъ, Моцартомъ и даже Берліозомъ и Вагнеромъ, словомъ, всѣмъ, что авторитетно признано и не подлежитъ критикѣ; въ своихъ отзывахъ о другихъ композиторахъ, съ менѣе установленною репутаціею, она скептически сдержана. Въ дѣйствительности же эта публика въ высшей степени равнодушна ко всѣмъ композиторамъ въ мірѣ, совершенно не умѣетъ слушать музыку не въ сольномъ исполненіи, и адски скучаетъ во время игры оркестровыхъ сочиненій. Зато она съ изумительною компетентностью умѣетъ обсуждать личныя качества

артистовъ и съ неослабнымъ интересомъ слѣдить за деталями исполненія.

Изъ приведенныхъ нами, въ краткихъ очертаніяхъ, состава и свойствъ нашей публики становится понятнымъ, почему у насъ, несмотря на чрезвычайное обиліе всякаго рода концертовъ, музыкальная жизнь представляетъ лишь весьма скудный художественный интересъ, и сосредоточивается исключительно не мнимо-музыкальномъ культѣ виртуознаго исполненія. Ни месса великаго Баха, ни капитальнѣйшія сочиненія Берліоза и Вагнера, не могутъ соперничать съ успѣхомъ, вызываемымъ у нашихъ меломановъ вокализами Мазини, скрипичными пассажами Сарасате и антихудожественными выкрутасами Падеревскаго.

N.

Замѣтки.

= Въ виду могущихъ возникнуть недоразумѣній, редакція считаетъ нужнымъ заявить, что лица, оказывающія честь журналу своимъ сотрудничествомъ, отнюдь не считаются принадлежащими къ составу редакціи, а потому отвѣтственность за веденіе какъ литературной, такъ и художественной части на нихъ лежать не можетъ.

= По слухамъ берлинскіе »сецессіонисты« будутъ имѣть на предстоящей большой берлинской выставкѣ собственное жюри и отдѣльныя залы.

= Гансъ Рихтеръ, выступившій въ симфоническомъ собраніи Русскаго Музыкальнаго Общества представляетъ изъ себя исключительное явленіе среди современныхъ виртуозовъ оркестра. Исключительность эта сказывается въ томъ, что онъ не навязываетъ слушателю своего субъективнаго пониманія исполняемыхъ имъ произведеній, не поражаетъ ни остроумными эффектами, ни спеціально придуманными оттѣнками. Въ его исполненіи дирижеръ стушевывается передъ авторомъ, его личность воплощается въ личность великаго мастера, творенія котораго онъ представляетъ въ чистыхъ, не затуманенныхъ чужой индивидуальностью, образахъ. Благодаря постоянной смѣнѣ дирижеровъ, публика симфоническихъ собраній стала невольно слѣдить болѣе за исполненіемъ, чѣмъ за исполняемымъ. Интересъ, возбуждаемый новымъ дирижеромъ, долженъ былъ отодвинуть на второй планъ интересъ къ музыкальному произведенію. Результатомъ этого явилось наслажденіе интерпретаціей, а не твореніемъ искусства. Не смотря на то, что въ программу Рихтера вошли вещи давно извѣстныя, все же можно было безпредѣльно наслаждаться ихъ красотами въ этомъ безпорочномъ отвлеченномъ, чисто-объективномъ исполненіи. Самъ авторъ преклонился бы передъ столь глубокимъ, любовнымъ проникновеніемъ въ его духовный міръ. Не стоитъ говорить о мастерствѣ Ганса Рихтера — всѣ хорошіе дирижеры обязаны владѣть оркестромъ въ совершенствѣ—великъ въ немъ духъ исполнителя, претворяющагося въ творца!

= 19 и 20 Апрѣля объявлены въ Петербургѣ концерты Берлинскаго филармоническаго оркестра подъ управленіемъ Артура Никиша. Крайне радостно было узнать объ этомъ музыкальномъ праздникѣ.

= На этихъ дняхъ послѣ продолжительной болѣзни скончался французскій художникъ Сизлей, одинъ изъ талантливыхъ представителей группы французскихъ импрессіонистовъ. Уступая по силѣ таланта своимъ могучимъ товарищамъ Дегазу и Монэ, умершій художникъ вносилъ ноту спокойной поэзіи въ смѣлую живопись всей этой задорной школы. Онъ стоялъ какъ бы на перепутьи отъ Барбизонцевъ къ Монэ и Писсаро. Если послѣдніе въ своей отвагѣ доходили до бравированія крайними эффектами, то Сизлей всегда оставался художникомъ благоразумнымъ и симпатичнымъ.

= Будущей осенью въ Петербургѣ проэктируется выставка нѣмецкихъ художниковъ. Желательно, чтобы устройство ея попало въ хорошія руки, такъ какъ при плохомъ руководительствѣ, въ нѣмецкой живописи (такъ долго и губительно вліявшей на нашихъ художниковъ) можно найти не мало элементовъ вредныхъ и не художественныхъ. Если прошлогодняя итальянская выставка была самая скверная изъ всѣхъ, когда либо нами виданныхъ (академическія не въ счетъ), то особенно винить устроителей нельзя, такъ какъ въ современной Италіи нѣтъ художественнаго творчества, но у теперешнихъ нѣмцевъ можно набрать много интереснаго и талантливаго матеріала, который, должно быть, какъ разъ и будетъ отсутствовать на выставкѣ.

= Г-нъ Падеревскій, знаменитый польскій виртуозъ на фортепьяно далъ у насъ нѣсколько концертовъ, причемъ обнаружилъ превосходную технику, и никого изъ серьезной публики не заинтересовалъ: игра его чисто внѣшняя и переполнена дамскими эффектами.

= Въ »Обществѣ Поощренія Художествъ« открыта выставка французскихъ художниковъ, устроенная при содѣйствіи французскаго правительства и вообще со всѣми удобствами. Сравнительно съ предъидущими выставками, она производитъ благопріятное впечатлѣніе, такъ какъ на ней по крайней мѣрѣ

прекрасно представлена одна изъ школъ — школа импрессіонистовъ. Такихъ Монэ, Писсаро, Сизлей и Ренуаровъ — Петербургъ еще никогда не видалъ и, хотя появленіе ихъ нѣсколько запоздало, ибо во Франціи они считаются чуть ли не классиками и спокойно развѣшаны по »Люксембургу«, все же лучше поздно, чѣмъ никогда. Любопытно, что наша необразованная публика все еще смущается »новизной« этой школы и считаетъ этихъ почтенныхъ старцевъ декадентами послѣдней формаціи. Кромѣ импрессіонистовъ на выставкѣ хороши Пювисъ, Коттэ, Дошэ, портретъ Ганото Бенжамена Констана, »Месса« Латуша и нѣкоторые другіе. Самый главный недостатокъ выставки заключается въ томъ, что на ней отсутствуютъ лучшіе представители современной французской живописи: на ней нѣтъ вещей Казена, Лермитта, Карріера, Даньяна-Бувере, Бенара, Дегаза, Аманъ-Жана. Форэна, Бланша и др. Понятно, что не получивъ этихъ самыхъ значительныхъ силъ современнаго французскаго искусства, устроители оставили выставку какъ бы безъ головы. Другой недостатокъ, присущій всѣмъ оффиціальнымъ выставкамъ,—тотъ, что хорошія произведенія тонутъ въ массѣ самаго постыднаго художественнаго товара вродѣ Дюбюфа, Фламенга и др. Изъ восьмисотъ номеровъ хороши, даже очень хороши, двадцать-тридцать и изъ за нихъ стоитъ пойти на выставку. Художественно-промышленный отдѣлъ очень плохъ, а это жаль, потому что значительныя вещи Бинго, Галле, Дальпейра, Делаэрша, Лалика, Фализа и др. могли бы крайне заинтересовать публику именно въ настоящее время, когда вопросъ о художественной индустріи такъ современенъ. Очень интересны скульптуры Родэна. Его Ева и Рошфоръ обладаютъ всѣми качествами этого талантливаго мастера. Жаль только, что устроители стыдливо прикрыли Еву горшками цвѣтовъ.

= Администрація мюнхенской годовой художественной выставки 1899 года (Glasspalast), приглашая русскихъ художниковъ принять въ ней участіе, сообщаетъ, что выставка открывается 1-го іюня (новаго стиля) и закроется въ концѣ октября. Заявленія доставляются до 30-го апрѣля новаго стиля. Срокъ доставки произведеній отъ 10-го до 30-го апрѣля (новаго стиля). Зная какъ »интересны« были до сихъ поръ наши русскіе отдѣлы на нѣмецкихъ оффиціальныхъ выставкахъ, мы можемъ лишь посовѣтовать русскимъ художникамъ, которые обыкновенно фигурируютъ въ указанныхъ отдѣлахъ, воздержаться выносить свой соръ изъ избы. Теперь настало время показывать Европѣ настоящее русское искусство, а не убогіе профессорскіе жанрики или сладенькіе пейзажи.

= Парижскій муниципалитетъ рѣшилъ выдать въ этомъ году впервые денежныя преміи за лучшія постройки, возведенныя за послѣднее время въ чертѣ Парижа, съ тѣмъ, чтобы присужденіе подобныхъ наградъ повторялось отнынѣ ежегодно.

Мы конечно, не скоро еще дождемся такого своеобразнаго и спорнаго, пожалуй, поощренія архитектуры. Намъ было бы гораздо полезнѣе, взимать денежные штрафы съ нашихъ строителей, въ размѣрѣ, соотвѣтствующемъ безвкусью возводимыхъ ими построекъ. За послѣднее время въ Петербургѣ очень много строилось, но даже при самой дружеской снисходительности, премировать было бы не кого и не за что.

А еще архитекторы наши часто жалуются на то, что публика не считаетъ ихъ художниками на равнѣ съ живописцами, музыкантами и скульпторами.

»Наша публика еще недостаточно созрѣла, чтобы архитектуру считать искусствомъ«, утѣшаютъ себя наши строители, но право, если кто и виноватъ, что архитектура, какъ искусство, въ такомъ загонѣ у большинства нашей интеллигенціи, такъ это сами зодчіе. У насъ строятъ шаблонно, некрасиво, безвкусно, отстало. Архитекторы объясняютъ это тѣмъ, что на выдаваемые имъ скудные гроши негдѣ развернуться, точно вкусъ можно мѣрить гривенниками.

За границей домовладѣльцы не меценаты, однако-же возводимые для нихъ дома въ общемъ интереснѣе и художественнѣе нашихъ. Дѣло не въ рубляхъ, а въ недостаткѣ образованія у нашихъ зодчихъ, въ ихъ узости, отсталости, непониманіи искусства. Это не руководители, ищущіе и указывающіе новые пути искусству, это въ большинствѣ случаевъ, полуобразованные ремесленники, если не прямо таки полуграмотные дѣльцы, чуждые всякимъ художественнымъ стремленіямъ.

Наши немногочисленные архитектурные журналы еле еле прозябаютъ, художественнаго матеріала не хватаетъ, и за цѣлые годы не найдешь въ нихъ ни одной мало мальски серьезной статьи объ архитектурѣ, какъ искусствѣ. Все тѣ же перепечатки изъ иностранныхъ журналовъ объ устройствѣ мостовыхъ, что, впрочемъ, вовсе не вліяетъ на улучшеніе нашихъ.

Архитектура, какъ искусство, у насъ почти не существуетъ!

ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ

сочиненія

В. Н. Тенишева:

Дѣятельность человѣка. СПБ. 1897. Цѣна 1 р.

Дѣятельность животныхъ.

СПБ. 1889. Цѣна 1 р. 50 к.

Математическое Образованіе

и ЕГО ЗНАЧЕНІЕ (общедоступное изложеніе).

СПБ. 1886. Цѣна 1 р.

Программа Этнографич. Свѣдѣній

О КРЕСТЬЯНАХЪ ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССІИ.

Изданіе второе, исправленное и дополненное.

Смоленскъ. 1898. Цѣна 50 к.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЙ

въ Этнографическомъ Бюро князя ТЕНИШЕВА,

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,

Англійская набережная, № 6.

Выписывающіе сочиненія изъ склада за пересылку не платятъ.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ будутъ главнымъ образомъ посвящены вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Изъ русскихъ художниковъ обѣщали свое участіе въ журналѣ: **В. Васнецовъ, А. Васнецовъ, В. Полѣновъ, Е. Полѣнова, П. Соколовъ, В. Сѣровъ, М. Нестеровъ, И. Левитанъ, И. Остроуховъ, К. Коровинъ, С. Коровинъ, М. Якунчикова, Алекс. Бенуа, С. Малютинъ, А. Оберъ, Л. Бакстъ, М. Врубель, К. Сомовъ, А. Головинъ, князь П. Трубецкой, Н. Давыдова** и проч.

Участіе въ журналѣ примутъ также финляндскіе художники: **Эдельфельтъ, Ернефельтъ, Галленъ, Бломстедъ** и др.

Въ первыхъ нумерахъ журнала появятся статьи **П. Д. Боборыкина,** проф. **А. Прахова,** князя **С. Волконскаго, Д. Мережковскаго, В. С. Соловьева, К. Бальмонта, З. Гиппіусъ, Н. Минскаго, І. Ясинскаго, В. Розанова** и друг.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи будутъ воспроизводиться по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ и Пятницамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна шестаго нумера 50 коп., съ перес. 70 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою СПБ. 1-го февраля 1899 г.

Типографія Эд. Гоппк. Вознесенскій пр., № 53.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 7—8.

St.-Pétersbourg, 1899.

SOMMAIRE.

TEXTE:

H. Lichtenberger. «Les idées de Wagner sur l'art». (Trad.)

Z. Hippius. «Sur les bords de la Mer Ionique».

Chronique: **D. Mérejkowski.** «La tragédie du voluptueux et du chaste».

Serge Diaghilew. «L'exposition des oeuvres de V. Wasnetzow à St. Pétersbourg».

A. Koptiaïew. «Portraits de musiciens: A. Scriabine».

Hermann Bahr. (Vienne). «Questions d'art».

Alexandre Benois. «Lettres de Paris».

Igor Grabar. «Lettre de Münich».

F. Bibliographie. **F-s.** «A. Sisley». Renseignements. Notices.

ILLUSTRATIONS:

I. Peintres finlandais: **A. Edelfeld.** «Frontispice». (Tiré du «Kung Fjalar»).—«Le Chagrin». (p. 108). **V. Blomstedt.** «Journée d'hiver» (app. à la Psse Tenicheff) (p. 109). **A. Gallén.** «Croquis». (p. 109) **E. Järnefelt.** «Paysage». (App. à la Psse Ténicheff) (p. 110). **L. Sparre.** «Vignette», (tirée de l'édition de Mr. Hagelstam.) (p. 111). **P. Halonen.** «Auprès du feu» (p. 111). **A. Edelfelt.** «Le vieux» (p. 112). **V. Blomstedt.** «Le cimetière» (p. 113). **M. Enckell.** «Enfant endormi», (p. 113). **A. Gallén.** «Sous la neige». — «Croquis» (p. 111).— «Nuit claire» (p. 115). **E. Järnefelt.** «Rapsode» (p. 115). **V. Blomstedt** «Lever de la lune» (p. 116). **A. Edelfelt.** «Croquis». (tiré de l'édition de Mr. Hagelstam) (p. 116). **P. Halonen:** Les faucheurs. — «Paysage» (p. 117). **A. Gallen.** «Le festin» (118). **E. Järnefelt.** «Etude» (p. 118). «L'Ile» (p. 119). **Deux photographies** représentant l'atelier de A. Gallén à Ruovesi (Finlande) (pp. 120—121). **A. Gallén.** «Table de travail», (p. 121). «Partie d'une chambre (croquis) (122). «Projet de porte» (p. 122). Projet de salle à manger (123). Projet décoratif (123). «Encoignure» (p. 124). «Guéridon» (124). Ex libris (7 dessins) (p. 125). Candélabre (p. 128). «Deux ornements métalliques» (p. 128). «Serrure de porte» (p. 129). «Candélabre» (p. 129). «Serrure de porte» (p. 130).

II. Peintres russes: **Ch. Brüllow** (1799—1852). «L'Ecuyère» (p. 131).— «Portrait de N. Koukolnik» (p. 132).—«Portrait de P. Koukolnik» (gal. Trétiakow) (p. 133). **V. Borovikowski** (1758—1826). «Portrait de A. Th. Labzine» (p. 134).— «Portrait de femme» (gal. Trétiakow) (p. 135).

III. **Boîte à encens du XVII siècle** (cuivre) (p. 136). **Ancienne broderie russe** (p. 137). **Tapisserie du XVI siècle** (p. 137). Cathédrale **Verkhnespasski** (Krémlin de Moscou) (p. 138). **Haut-relief de la cathédrale de St. George à Youriew-Polski.**

PLANCHES HORS TEXTE:

A. Gallén. «Hiver». (Héliogravure).

E. Järnefelt. «Nuit d'hiver». (Autotypie duplex).

A. Gallén. «Projets de vitraux». (Chromoautotypies).

Héliogravure de Meysenbach et Riffarth (Berlin).

Autotypies de Meysenbach et Riffarth (Berlin), de Tilgmann (Helsingfors), de Hoppé (St. Pétersbourg).

Chromo-autotypies de A. Mamontow (Moscou).

Le «**Monde Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de **l'Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques**, aussi bien que dans son **application á l'Industrie**.

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de préférence toute oeuvre qui, témoignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes qui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisons bimensuelles, format in 4°. Chaque numéro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies, chromo-lithographies etc.).

Abonnement annuel:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris. 1, Boulevard des Capucines. **Behr,** Berlin NW 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer,** Muenchen 2, Odeons Platz. **M. O. Wolff,** St. Pétersburg 18, Gostiny Dvor.

Princesse Ténicheff
et *S. Mamontow,*
éditeurs,
S. Diaghilew
Rédacteur en chef.

Impr. Ed. Hoppe.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 7—8, 1899 г.

Взгляды Вагнера на искусство. **Г. Лихтенбергера.**

На берегу Іоническаго моря. **З. Гиппіусъ.**

Художественная хроника: Трагедія Сладострастія и Цѣломудрія. **Д. Мережковскаго.** — Къ выставкѣ В. М. Васнецова. **Сергѣя Дягилева.** — Музыкальные портреты: Скрябинъ. **А. Коптяева.** — Вопросы искусства. **Германа Бара** (Вѣна). — Письма изъ Парижа. **Александра Бенуа.** — Письмо изъ Мюнхена. **Игоря Грабаря.** — Библіографія. **Ф.** А. Сизле. **F—s.**—Свѣдѣнія. — Замѣтки. — Объявленія.

Иллюстраціи. I. Финляндскіе художники: А. **Эдельфельтъ.** Заставка (изъ книги «Kung Fjalar»). Горе. —**В. Бломстедъ.** Зимній день. (Соб. Кн. М. К. Тенишевой).—**А. Галленъ.** Рисунокъ. — **Е. Ернефельтъ.** Даль. (Соб. Кн. М. К. Тенишевой). — **Л. Спарре.** Виньетка (изъ сборника изд. Г. Гагельстамомъ).— **П. Галоненъ.** У костра. — **А. Эдельфельтъ.** Старикъ — **В. Бломстедъ.** Кладбище. —**М. Энкель.** Уснувшій ребенокъ. —**А. Галленъ.** Подъ снѣгомъ. Рисунокъ. Свѣтлая ночь. — **Е. Ернефельтъ.** Народная разсказчица.—**В. Бломстедъ.** Восходъ луны. — **А. Эдельфельтъ.** Рисунокъ (изъ сборника изд. Г. Гагельстамомъ).— **П. Галоненъ.** Косари. Пейзажъ. — **А. Галленъ.** Пиръ. — **Е. Ернефельтъ.** Этюдъ. Острова. — **Два снимка** съ мастерской А. Галлена. — **А. Галленъ.** Рабочій станокъ. Уголъ комнаты (рисунокъ). Проэктъ двери. Проэктъ столовой. Декоративный проэктъ. Угóльный шкафъ. Столъ. Ex libris (7 рисунковъ). Стѣнной подсвѣчникъ. Два металлическихъ украшенія. Дверной замокъ. Стѣнной подсвѣчникъ. Дверной замокъ.

II. Русскіе художники: **К. Брюлловъ** (1799 † 1852). Всадница. Портретъ Н. Кукольника. Портретъ П. Кукольника (нах. въ Третьяковск. галл.) — **В. Боровиковскій** (1758 † 1826). Портретъ А. Ѳ. Лабзина. Женскій портретъ (нах. въ Третьяков. галл.).

III. **Мѣдная ладоница XVII в.—Старинная русская вышивка. — Шитая пелена XVI в. — Верхнеспасскій соборъ въ Московскомъ кремлѣ. Каменное изваяніе въ Георгіевскомъ соборѣ въ Юрьевѣ-Польскомъ.**

Приложенія. **А. Галленъ.** Зимой. (Геліогравюра).

Е. Ернефельтъ. Зимняя ночь. (Автотипія duplex).

А. Галленъ. Рисунки для цвѣтныхъ стеколъ. (Хромоцинкографія).

А. Галленъ. Декоративный проэктъ. (Фототипія).

Обложка работы **К. Коровина.**

Фототипіи исполнены у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Автотипіи: у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ и у **Тильгмана** въ Гельсингфорсѣ. Цинкографіи у **Гоппе** въ СПБургѣ. Хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Шрифтъ отлитъ по старинным матрицамъ въ словолитнѣ **Императорской Академіи Наукъ.**

Декоративный проэктъ А. Галлена будетъ приложенъ къ № 9.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Взгляды Вагнера на искусство

(Изъ книги Richard Wagner poëte et penseur).

„Взглядъ, брошенный на всеобщую исторію человѣчества, убѣждаетъ насъ“, говоритъ Вагнеръ, „что, въ теченіи своего развитія, человѣчество уже однажды возвышалось до созданія произведенія высшаго искусства, которое являлось плодомъ вдохновеннаго творчества всего народа“. Греческая драма, во времена Эсхила и Софокла, вполнѣ осуществляетъ идеалъ „объединенной или собирательной“ драмы, о которой мечталъ Вагнеръ и которую онъ вновь хотѣлъ вызвать къ жизни, какъ для современниковъ, такъ и для потомковъ.

Эта драма, если мы разсмотримъ ее по существу, не есть искусственное и субъективное созданіе одной геніальной личности, но какъ-бы, результатъ, сотрудничества художника съ народомъ, нѣжный и роскошный цвѣтокъ самого греческаго генія. Сюжеты греческихъ драмъ классической эпохи всѣ почерпнуты изъ области миѳовъ и героическихъ сказаній. А героическіе и религіозные миѳы — плодъ поэтическаго воображенія народовъ. Первобытный человѣкъ, пораженный великими и ужасающими явленіями природы, старается объяснить себѣ эти явленія, внутренній смыслъ которыхъ ему непонятенъ и кончаетъ тѣмъ, что относитъ ихъ къ воображаемымъ причинамъ, съ природой ничего общаго не имѣющимъ, приписываетъ ихъ таинственнымъ и могущественнымъ существамъ, которыхъ онъ представляетъ себѣ сходными съ собой, оживленными тѣми-же чувствами и страстями, которыми полонъ онъ самъ. Такимъ образомъ *миѳъ* есть упрощенное и сжатое изображеніе природы, такое изображеніе, которое живетъ въ фантазіи народа. *Драма-же* есть не что иное, какъ миѳъ, упрощенный и сжатый въ свою очередь созидательной фантазіей художника, доведенный черезъ это до самой главной своей сути и представленный, въ жизненной формѣ, передъ зрителями. Такимъ

образомъ греческій поэтъ былъ живымъ словомъ всей націи: съ него не требовали „оригинальности“; его призваніе состояло въ томъ, чтобы вылить въ прекрасныя и выразительныя формы тѣ образы, которые наполняли душу его современниковъ. Послѣдніе-же дѣйствительно интересовались созданіемъ поэта, которое было въ тоже время, и ихъ созданіемъ. Прекраснѣйшіе, лучшіе и образованнѣйшіе изъ нихъ дѣлались актерами и считали за честь сотрудничать, такимъ образомъ, непосредственно съ поэтомъ. Что касается до толпы, то она выражала свой интересъ, тѣсняся въ обширныхъ амфитеатрахъ, гдѣ давались представленія въ *рѣдкихъ* и *торжественныхъ* случаяхъ. Такимъ образомъ трагедія получила въ жизни грековъ необычайно важное значеніе, бывъ очень далека отъ того легкомысленнаго развлеченія, какимъ въ наши дни является театръ. Она была наивысшимъ и наисовершеннѣйшимъ выраженіемъ религіознаго идеала Грековъ: она была священнодѣйствіемъ, какъ по своему происхожденію, такъ и по духу, священнодѣйствіемъ болѣе важнымъ при изученіи религіозныхъ идей Греціи, чѣмъ тѣ обряды, которые совершались собственно въ храмахъ.

А. Эдельфельтъ. Горе

Еще въ другомъ смыслѣ греческая драма была „собирательной“ „объединенной“: она появилась не только отъ сотрудничества многихъ *людей*, но еще и отъ братства *искусствъ*. Дѣйствительно, всѣ искусства соединены между собой тѣсною связью и не могутъ достигнуть своего полнаго расцвѣта, безъ дружнаго соглашенія, безъ близкаго единенія. Они, также, какъ и люди, не могутъ исполнить своего истиннаго назначенія, не покоряясь закону любви. Греческая-же драма, какъ и лирическая поэзія, отъ которой она произошла, обращается къ содѣйствію всѣхъ искусствъ. Въ трагедіи Эсхила и Софокла поэзія, музыка и пляска сливаются, чтобы очаровывать всего человѣка, его чувства, зрѣніе и слухъ также, какъ и его умъ. И въ этомъ союзѣ всякое отдѣльное искусство достигаетъ наибольшихъ результатовъ, благодаря такому плодотворному

В. Бломстедъ.
Зимній день.

единенію. Въ греческой драмѣ пляска не является рядомъ пластическихъ позъ, ритмическихъ движеній, лишенныхъ опредѣленнаго смысла, а возвышается до настоящей пантомимы и выражаетъ, такимъ образомъ, всю гамму чувствъ и страстей, всѣ степени желанія и воли, которыя слово дѣлаетъ доступными уму и которыя греческій поэтъ влагаетъ въ свои стихи. Музыка, со своей стороны, даетъ ритмъ пляскѣ и передаетъ стихи поэта своимъ картиннымъ языкомъ. А поэзія, которая влагаетъ душу и смыслъ въ пляску и музыку, неспособна, въ свою очередь, обойтись безъ этихъ искусствъ, подъ страхомъ потерять всякую связь съ живою дѣйствительностью: предоставленная самой себѣ, она осталась-бы отвлеченной и безцвѣтной, она не имѣла-бы непосредственнаго вліянія на чувства, слѣдовательно не имѣла-бы жизни. Конечно стихи Орфея, говоритъ Вагнеръ, не внушили-бы уваженія и не заставили-бы молчать дикихъ звѣрей, еслибы поэтъ показалъ имъ только печатный листъ бумаги. Надо было, чтобы ихъ слуха достигъ необычайно трогательный голосъ, чтобы передъ ихъ очами пред-

А. Галленъ.
Рисунокъ.

Е. Ернефельтъ
Даль.

стало человѣческое тѣло во всей своей граціи, тѣло, движущееся съ гармоничностью и смѣлостью, чтобы, укрощенные, они увидѣли въ этомъ человѣкѣ не только лакомый кусокъ для ихъ желудка, но и существо достойное вниманія для ихъ слуха и зрѣнія. Что составляетъ большое достоинство греческой драмы, такъ это то, что она не представляетъ только *литературное* произведеніе, предназначенное для ума и воображенія, но жизненное искусство, обращающееся непосредственно къ чувствамъ своею, до нѣкоторой степени, матерьяльной красотой. Даже архитектура вноситъ свой вкладъ въ это восхитительное единеніе. Когда пѣніе и пляски, которые сопровождали божественное служеніе, пріобрѣли слишкомъ сложный артистическій характеръ, чтобы ихъ можно было исполнить въ рамкѣ обыкновеннаго, простаго пейзажа, архитектура создала священные сады боговъ съ аллеями деревьевъ, греческій храмъ съ рядами колоннъ. И когда лирическое искусство вылилось въ форму трагедіи, расширенный храмъ, открытый всему народу, сталъ *театромъ* и сдѣлался той рамой, въ которую вошла эта новая форма божественнаго служенія, рама, своей красотой, вполнѣ достойная того образцоваго произведенія, которое представлялось въ ея стѣнахъ.

II.

Послѣ періода объединенія искусствъ настаетъ періодъ распаденія, за блестящимъ расцвѣтомъ эллинскаго искусства слѣдуютъ двѣ тысячи лѣтъ упадка, ошибокъ и хожденія ощупью.

Л. Спарре.
Виньетка.

Главную причину этого упадка нужно, по мнѣнію Вагнера, искать въ общемъ ходѣ духовнаго развитія человѣка. Въ эпоху Эллады человѣкъ стоитъ очень близко къ природѣ; онъ созерцаетъ ее глазами художника; онъ добровольно подчиняется закону необходимости, который онъ сознаетъ инстинктивно; онъ еще не особенно отдалился отъ временъ первоначальныхъ созданій народнаго генія — религіи, миѳа, языка. Съ теченіемъ вѣковъ гармоническое единство примитивнаго человѣка исчезаетъ. За періодомъ инстинкта и созерцанія слѣдуетъ періодъ размышленія. Отвлеченный разумъ стремится властвовать и возвыситься надъ чувствами. За доступнымъ чувствамъ явленіемъ, разумъ думаетъ найти самую сущность вещей. Человѣкъ уже не созерцаетъ, онъ анализируетъ; и природа, которую онъ постигалъ, когда-то, въ ея цѣлости, разсыпается для него теперь во все возрастающее множество отдѣльныхъ мелкихъ явленій. Онъ отвергаетъ, какъ несостоятельныя, наивныя вѣрованія и представленія о вселенной, которыми довольствовался первобытный человѣкъ. Такимъ образомъ космогонія расчленяется для него на физику и химію, религія превращается въ богословіе и философію, миѳы становятся историческими хрониками, первобытный общественный строй перерождается въ государство, основанное на соглашеніяхъ и законахъ, а искусство становится наукой и эстетикой. Вездѣ, во всѣхъ отрас-

П. Гаясненъ.
У костра.

А. Эдельфельтъ. Старикъ.

ляхъ, *естественное* уступаетъ мѣсто *искусственному*, единство замѣняется разрозненностью. И эта всеобщая эволюція влечетъ за собой разъединеніе того цѣльнаго и жизненнаго произведенія искусства, которое было осуществлено Греками въ апогей ихъ цивилизаціи. Пластическія искусства, танцы, пантомима, музыка и поэзія — все больше отдаляются другъ отъ друга, эгоистично стремясь блистать каждый въ отдѣльности и, уединяются горделиво и безплодно. Въ „произведеніи искусства будущаго" Вагнеръ намѣтилъ исторію всѣхъ отраслей искусства въ теченіе вѣковъ и показалъ, съ одной стороны, какъ эта спеціализація, которая первоначально кажется очень выгодной для развитія каждой отрасли искусства въ отдѣльности, въ сущности, сопровождается упадкомъ этой отрасли, и, съ другой стороны, какъ искусства, послѣ отклоненій въ разныя стороны, стремятся, за послѣднее время, къ объединенію и дополненію другъ друга. Мы удовольствуемся разсмотрѣніемъ его возрѣній на развитіе двухъ отраслей искусства, которыя служатъ главными условіями „*цѣлостности*" лирической драмы—музыки и поэзіи.

Поле дѣйствія музыканта это — *звукъ*; его оттѣнки, безконечные въ повышеніи и пониженіи, тэмбръ или интенсивность, все это служитъ естественнымъ и точнымъ выраженіемъ разнообразныхъ оттѣнковъ чистой эмоціи, *чувства самого въ себѣ*, внѣ причинъ его объясняющихъ и обстоятельствъ его сопровождающихъ. Вагнеръ сравниваетъ царство звуковъ съ безбрежнымъ океаномъ, безъ опредѣленныхъ границъ и очертаній, который подчиняется одному только закону — *гармоніи*. Гармонія — это отвлеченная наука звуковыхъ сочетаній. „Она возвышается снизу вверхъ, въ видѣ *вертикальной* колонны, при помощи сочетанія и нагроможденія родственныхъ между собою

В. Бломстедъ.
Кладбище.

звуковъ. Слѣдованіе такихъ вертикальныхъ колоннъ одна около другой, единственное возможное представленіе о гармоническомъ движеніи въ *горизонтальномъ* направленіи. Чистой гармоніи чуждо стремленіе придать красоту этому горизонтальному, поступательному движенію; она, въ смыслѣ красоты, стремится только къ звучному переливу этихъ колоннъ; ей не вѣдомо искусство умѣлаго распредѣленія ихъ во времени, потому что это дѣло *ритма*. Безконечное разнообразіе этихъ переливовъ— вотъ неисчерпаемый источникъ, изъ котораго гармонія почерпаетъ силу безпрестаннаго своего обновленія. Живительный духъ, который зарождаетъ и осуществляетъ эти безпрестанныя измѣненія и есть душа звука, неизмѣримое и всесильное *стремленіе*, постоянно обитающее человѣческое сердце. Въ царствахъ гармоніи нѣтъ ни начала ни конца: такъ расточается вѣчно тожественный жаръ души, горящей безпредметными желаніями".

М. Энкель.
Уснувшій
ребенокъ.

Безбрежный океанъ гармоніи, — продолжаетъ Вагнеръ — соединяетъ два континента: *пляски* и *поэзіи*. Пляска даетъ музыкѣ *ритмъ*, т. е. правила, которыя регулируютъ послѣдовательность движеній *во времени*. Отъ соприкосновенія-же поэзіи съ музыкой зарождается *мелодія;*

А. Галленъ. Подъ снѣгомъ.

такимъ образомъ врожденное искусство народа создаетъ помимо всякихъ научныхъ правилъ, единственно вслѣдствіе вѣрнаго инстинкта, тѣ наивныя пѣсни, гдѣ чувство выражается естественно и единовременно музыкой и поэзіей и гдѣ стихъ непроизвольно переходитъ въ мелодію.

Когда музыка, по исчезновеніи греческой драмы, начала удаляться отъ танцевъ и поэзіи, она должна была немпнуемо замкнуться въ область чистой гармоніи. Подъ вліяніемъ христіанства, которое было врагомъ плоти и чувствъ, музыка, служа чистымъ идеаламъ христіанства, одухотворилась и почти лишилась своихъ чувственныхъ элементовъ — мелодіи и ритма. Въ христіанской вокальной музыкѣ слова заимствованы, большей частью, изъ литургіи, т. е. условны, а потому теряютъ почти всю свою цѣнность и не способны облечься въ мелодію. Совершенно отторгнутая отъ пляски, на которую христіанство смотрѣло какъ на проклятое и святотатственное искусство, музыка свелась къ гармоніи. Но такъ какъ надо-же было, такъ или иначе, опредѣлить послѣдовательность модуляцій во времени, то христіанское искусство взяло у пляски необходимый ему ритмъ. Ритмическія формы, лишенныя всякаго жизненнаго значенія, низведенныя почти до геометрическихъ фигуръ, должны были дать гармоніи кажущуюся жизнь.

А. Галленъ. Рисунокъ.

Ихъ стали развивать до безконечности, сплетать между собой не въ силу внутренней необходимости, но чисто внѣшне и механически, только для того, чтобы искусственно доставить гармоніи ритмъ, который ей былъ необходимъ. Такимъ образомъ явились педантическіе и сложные законы *контрапункта*, который Вагнеръ называетъ „игрою искусства самого съ собою“, „математикой чувствъ“, „механическимъ ритмомъ эгоистической гармоніи“.

Вся исторія музыки, отъ начала христіанства и до на-

А. ГАЛЛЕНЪ
ЗИМОЙ

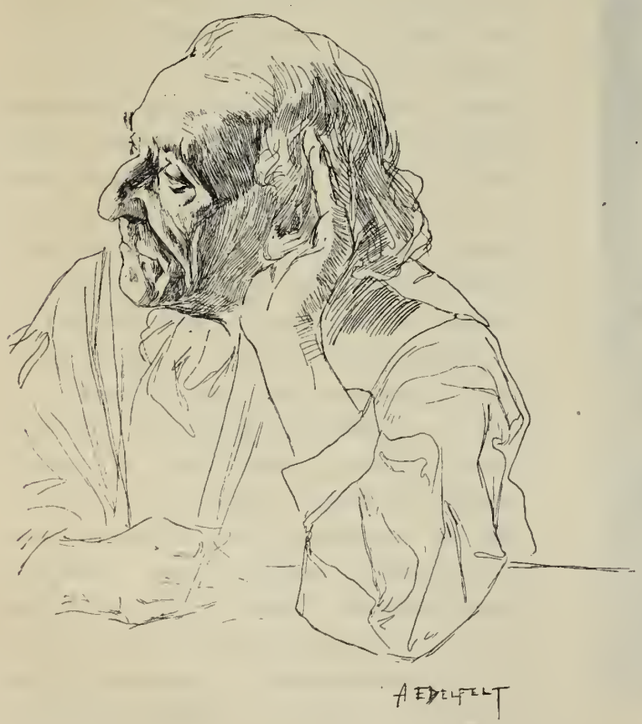
А. Галленъ. Свѣтлая ночь.

Е. Ернефельтъ. Народная разскащица.

шихъ временъ, представляетъ, по мнѣнію Вагнера, безпрерывное усиліе художниковъ, затерянныхъ въ безбрежномъ океанѣ христіанской гармоніи, вернуться къ берегу, найти почву подъ ногами, найти ритмъ и мелодію и выйти изъ неопредѣленности, которая ихъ преслѣдовала. Лирическіе композиторы пустились, было, гоняться за мелодіей, безъ особыхъ результатовъ, впрочемъ. Одни выискивали простую народную пѣсню, свѣжій и душистый цвѣтокъ, который они погубили, пересадивъ въ натопленную теплицу современной лирики. Другіе гнались за химерой чисто „музыкальной“ мелодіи, они пытались искусственно создать цвѣтокъ Volkslied'a съ ея благоуханіемъ — мелодіей, съ ея лепестками и окраской — поэзіей; они стали, по мнѣнію Вагнера,

В. Бломстедъ.
Восходъ луны.

„перегонщиками“ искусственныхъ ароматовъ, которыми они потомъ раздушили цвѣты изъ бумаги, бархата и шелка. Третьи, наконецъ, пытались точно срисовывать музыку со стиховъ, не замѣчая, что взятыя ими поэмы — произведенія чисто литературныя, которыя удовлетворяютъ только *литературнымъ* требованіямъ, а не написаны *для музыки* и что, переводя ихъ на музыкальный языкъ, они, слѣдовательно, сочиняли своего рода музыкальную прозу, некрасивую и нелѣпую.



А. Эдельфельтъ.
Рисунокъ.

Симфонисты ближе подошли къ цѣли и, при ихъ посредствѣ, музыка сдѣлала громадные успѣхи. Ихъ исходная точка — мотивъ ритмичнаго танца, мотивъ, снабженный гармонической основой и исполняемый различными музыкальными инструментами. „Этотъ мотивъ сталъ тоже добычей схоласта — Контрапункта, который освободилъ его отъ обѣта послушанія его повелительницѣ, пластической и живой пляскѣ, и заставилъ его двигаться и танцовать по своимъ контрапунктическимъ правиламъ. Но въ сложный механизмъ этого, усовершенствованнаго контрапунктической

П. Галоненъ.
Косари.

выучкой, танца проникло горячее дыханіе настоящей народной мелодіи — и тотчасъ этотъ безплодный организмъ ожилъ, сталъ эластичнымъ и гибкимъ, распустился въ чудное произведеніе человѣческаго генія, въ симфонію, которая достигла высшаго совершенства у Haydn'a, Mozart'a и Beethoven'a". Въ рукахъ этихъ великихъ художниковъ, а въ особенности наиболѣе великаго изъ нихъ бетховена,— эта мелодія, оторванная отъ поэзіи словъ, но за то разукрашенная всѣми богатствами гармоніи, стала способомъ, которымъ можно было необычайно сильно выражаться, языкомъ необыкновенно гибкимъ для передачи всей таинственности внутренняго человѣка, для выраженія чистой радости

П. Галоненъ.
Пейзажъ.

удовлетвореннаго и успокоеннаго сердца, для возглашенія всей меланхоліи и отчаянія души, омраченной сомнѣніемъ. Но этотъ языкъ, по самому своему существу, былъ обреченъ выражать только различныя „состоянія души", безъ возможности возвыситься до выраженія самаго нравственнаго „*дѣйствія*". „Музыка не можетъ, не впадая въ произволъ, достигнуть, исключительно своими средствами, яснаго и опредѣленнаго изображенія человѣка, который поступаетъ согласно своимъ внѣшнимъ чувствамъ или нравственнымъ импульсамъ: она, несмотря на всѣ свои успѣхи, остается *чувствомъ,* она сопровождаетъ нравственное дѣяніе, но она не можетъ быть *самимъ дѣяніемъ;* она можетъ изложить одно за другимъ различныя чувства и состоянія души, но она не съумѣла бы показать, какимъ образомъ одно состояніе души исходитъ изъ другаго — ей недостаетъ *нравственной воли.* — И вотъ съ не-

А. Галленъ.
Пиръ.

Е. Ернефельтъ.
Этюдъ.

обузданной энергіей, съ ни передъ чѣмъ не останавливающейся настойчивостью, бетховенъ началъ странствовать по безграничному морю гармоніи, смѣло врываясь въ невѣдомыя еще области, стараясь придать музыкѣ все большую ясность, опредѣленность, глубину, безпрестанно близко-близко подходя къ той непереходимой грани, которую музыка не можетъ перешагнуть безъ посторонней помощи.... Но насталъ, наконецъ, день, когда онъ перешелъ и эту границу! Въ IX симфоніи онъ стремился въ совершенной формѣ выразить ту мысль, которая наполняла все его существо, его религіозный оптимизмъ, который не пошатнули превратности судьбы, его незыблимую вѣру въ бога и человѣка. — Въ началѣ его симфоніи слышатся стоны и вопли души передъ страшной тайной вселенной; тутъ бетховенъ высказалъ міросозерцаніе, которое полно ужаса. Но затѣмъ, при взглядѣ на эту мрачную картину, онъ захотѣлъ изобразить торжество вѣры-освободительницы.

Тогда, повинуясь неудержимому желанію выразить свою мысль съ полною ясностью, съ очевидностью, которая не допускала-бы никакаго сомнѣнія, онъ позвалъ на помощь *поэзію*, чтобы увѣнчать свое произведеніе, и, такимъ образомъ, онъ озарилъ вѣчную тьму неразгаданнаго Стремленія, составляющаго сущность музыки, животворящимъ пламенемъ Глагола. И его симфонія возликовала великолѣпнымъ гимномъ всеобщей радости и братства! Подобно Христофору Колумбу, бетховенъ открылъ Новый Свѣтъ: отчаливъ отъ берега Пляски, онъ побѣдоносно переѣхалъ черезъ океанъ Гармоніи, чтобы бросить якорь у обѣтованной земли Глагола". Послѣдняя Симфонія бетховена, заключаетъ Вагнеръ, вѣнчаетъ музыку, которая возвышается въ ней до объединеннаго искусства (allgemeinsame Kunst). Она человѣческое Евангеліе искусства будущаго. Дальше прогресса нѣтъ, ибо выше стоитъ только произведеніе искусства будущаго — объединенная *драма*: бетховенъ выковалъ ключъ, отворяющій намъ этотъ храмъ....

Е. Ернефельтъ. Острова.

Также какъ и музыка, поэзія не могла осуществить законченное произведеніе искусства, безъ содѣйствія музыки и танца. Послѣ блестящаго расцвѣта объединеннаго искусства въ Греціи, поэзія тоже стремилась эгоистично отдѣлиться отъ другихъ отраслей искусства, стремилась существовать особо, сама по себѣ. Но именно черезъ это она отошла отъ жизни и стала *литературой*. Она перестала восхищать глазъ и слухъ, перестала обращаться къ внѣшнимъ чувствамъ, а стала ограничиваться возбужденіемъ воображенія черезъ посредство *мысли*. Вмѣсто того, чтобы *быть* живой картиной вселенной, она только *описывала* природу и человѣка. Она стала, какъ-бы, каталогомъ музея, вмѣсто того, чтобы быть самимъ музеемъ. „Такъ она прозябала одинокая и унылая, при свѣтѣ коптящей лампы, точно женщина-Фаустъ, которая стремится кинуться въ жизненный водоворотъ, жить и двигаться среди живыхъ людей, такъ какъ сама она человѣкъ съ плотью и кровью, который усталъ вѣчно сидѣть въ своемъ рабочемъ

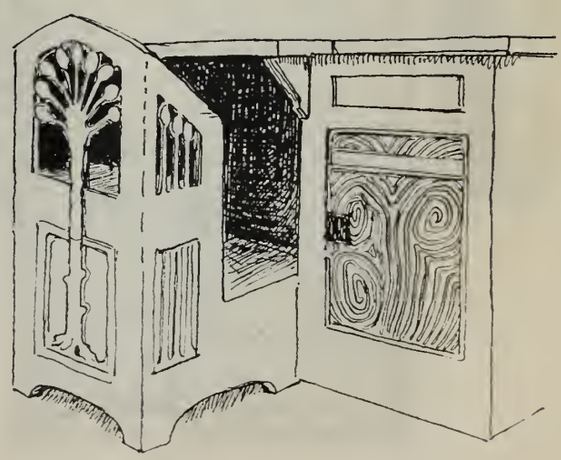
кабинетѣ — пыльномъ и душномъ, усталъ перебирать въ умѣ все тѣ-же мысли и схемы"...

Дверь въ мастерской А. Галлена.

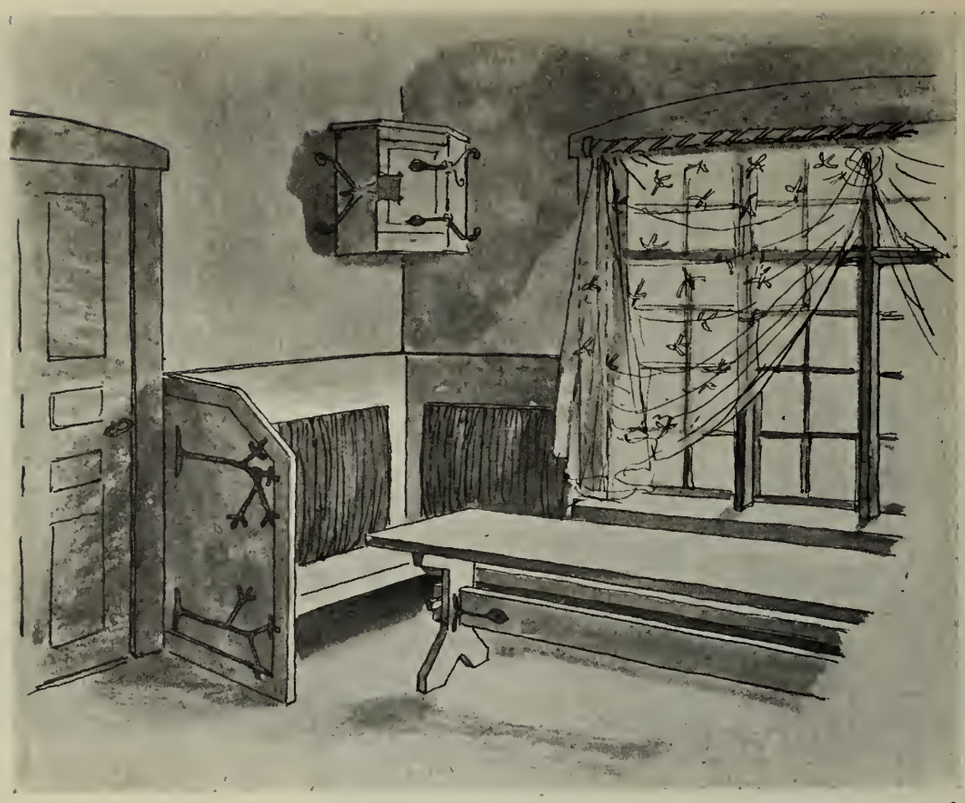
Литературная форма, которая слѣдуетъ за греческой трагедіей и которая характеризуетъ періодъ разъединенія искусства это — *романъ*. Въ то время, какъ драма есть, преимущественно, изображеніе одного существа, романъ прежде всего описаніе среды, которая окружаетъ героя и этой разницы, по мнѣнію Вагнера, вполнѣ достаточно, чтобы поставить романъ ниже драмы. Драма идетъ изъ глубинъ внутренняго міра — къ внѣшнему его проявленію; наоборотъ романъ пытается отъ внѣшнихъ явленій перейти къ внутреннему міру. Драматургъ беретъ простую, легкопонимаемую обстановку и восходитъ отъ нея до описанія личности, всего болѣе достойной вниманія; романистъ-же, послѣ описанія сложной, непонятной обстановки, переходитъ, истощенный трудами, къ описанію личности нравственно-немущей, обязанной всѣми своими особенностями средѣ ее окружающей. Въ драмѣ, автономная и могучая личность обогащаетъ собою среду, въ романѣ, среда и внѣшнія обстоятельства снабжаютъ нѣкоторыми качествами ничтожную личность. Такимъ образомъ, изображая отдѣльную личность какъ „родовой" признакъ всего человѣчества, драма, тѣмъ самымъ, рисуетъ намъ организмъ всего человѣчества; романъ, наоборотъ, описываетъ намъ тотъ историческій механизмъ, благодаря которому черты, общія всему роду людей, становятся „родовыми" въ извѣстномъ индивидуумѣ. Поэтому творчество является *органическимъ* въ драмѣ и *механическимъ* въ романѣ; драматургъ показываетъ намъ *человѣка*, романистъ только *гражданина;* первый раскрываетъ намъ человѣческую натуру во всей ея полнотѣ; второй, въ общественномъ строѣ старается найти оправданіе тому снисхожденію, съ которымъ онъ относится къ своему герою: значитъ драматургъ творитъ вслѣдствіе внутренной потребности, романистъ подчиняется внѣшней необходимости.

Мастерская А. Галлена.

Въ концѣ Среднихъ Вѣковъ, въ эпоху возрожденія, въ литературѣ, также какъ и въ музыкѣ, замѣтно стремленіе вернуться къ объединенному искусству. Поэзія, бывшая литературной и повѣствовательной, стала жизненной. Это время появленія драмы въ *прозѣ*. Шекспиръ возноситъ ее на высоту: изъ длиннаго, медлительнаго романическаго или историческаго повѣствованія, онъ создаетъ краткое драматическое дѣйствіе, которое исполняется актерами на глазахъ публики. Это искусство дѣйствуетъ, такимъ образомъ, непосредственно на внѣшнія чувства. И это искусство обладаетъ особенной глубиной, такъ какъ Шекспиръ болѣе, чѣмъ кто-либо изъ его предшественниковъ или послѣдователей, умѣлъ вкладывать удивительную жизненность въ свой объективный реализмъ. „Эти драмы кажутся такими точными снимками внѣшняго міра, что трудно замѣтить въ нихъ субъективную сторону художественной личности поэта; трудно это, въ особенности, для литературной критики; вотъ причина почему на эти драмы смотрѣли какъ на произведеніе сверхъчеловѣческаго генія и почему онѣ принимались великими поэтами Германіи, за что-то необычайное и даже сверхъестественное. Поэтому Шекспиръ занимаетъ особое мѣсто въ поэзіи; его нельзя сравнить ни съ однимъ художникомъ, развѣ только съ Бетховеномъ. Если мы окинемъ общимъ взглядомъ весь міръ людей, создан-

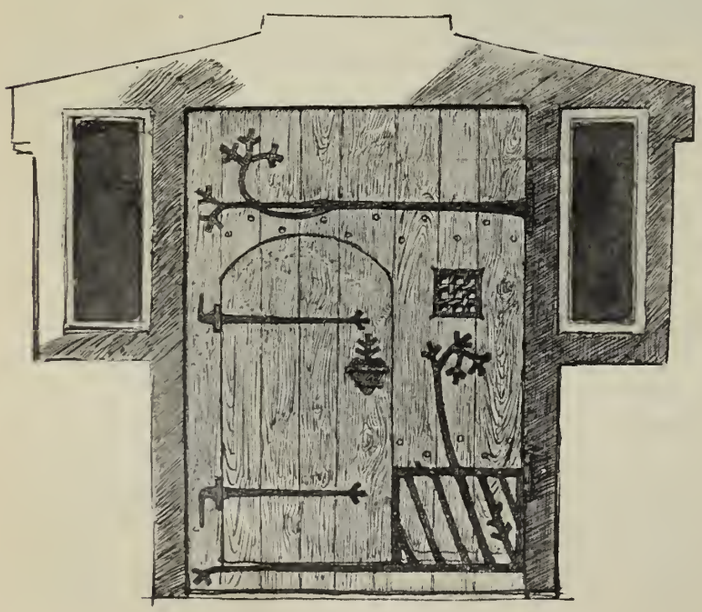


А. Галленъ. Рабочій станокъ (рисунокъ).



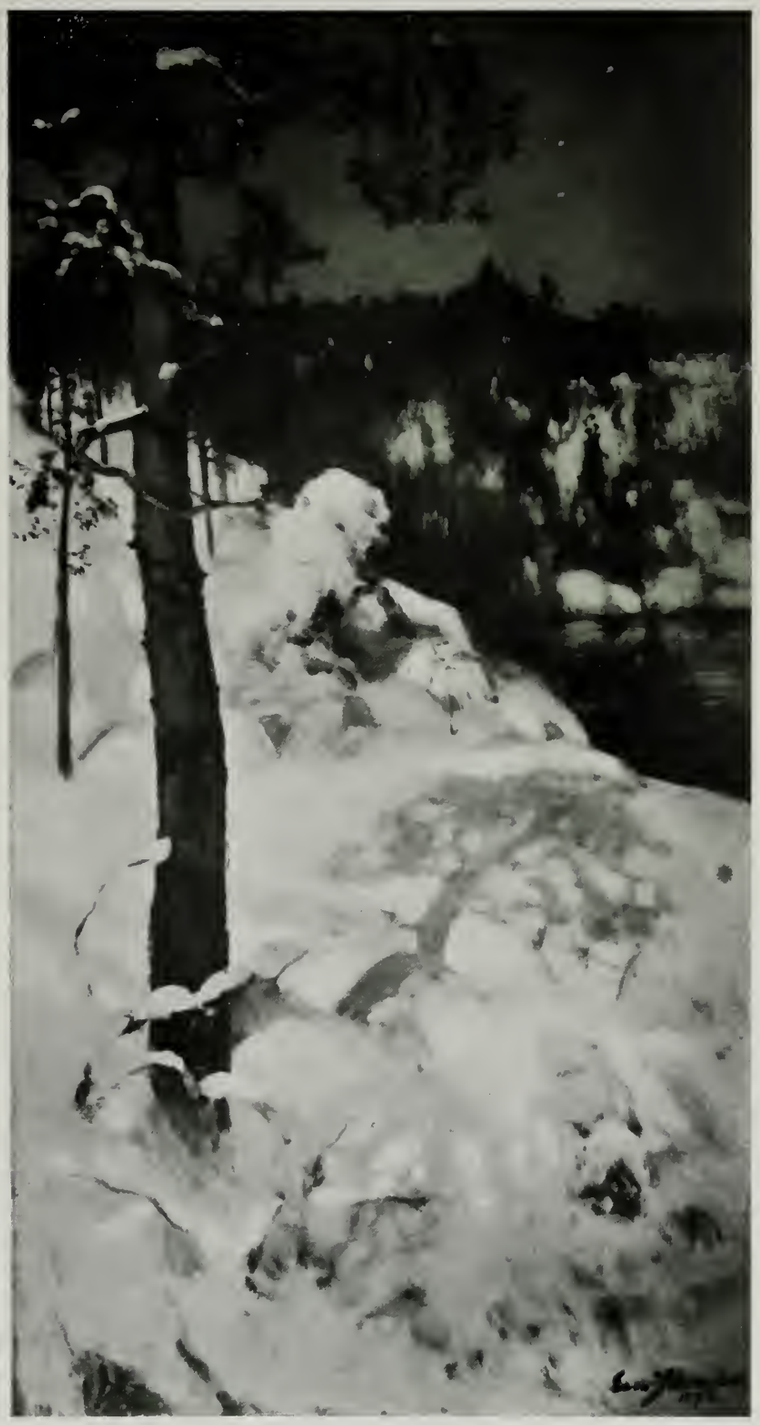
А. Галленъ. Уголъ комнаты (рисунокъ).

ныхъ Шекспиромъ, людей, которымъ онъ умѣлъ придавать такую рельефность, и постараемся резюмировать общее впечатлѣніе, произведенное на наши чувства этимъ міромъ, и если, съ другой стороны, сравнимъ міръ Шекспира съ мотивами, созданными Бетховеномъ, съ ихъ опредѣленностью и ихъ непобѣдимой силой,— мы должны признать, что эти два міра вполнѣ сравнимы и что ихъ содержаніе вполнѣ тождественно, хотя они и дѣйствуютъ въ совершенно разныхъ сферахъ".

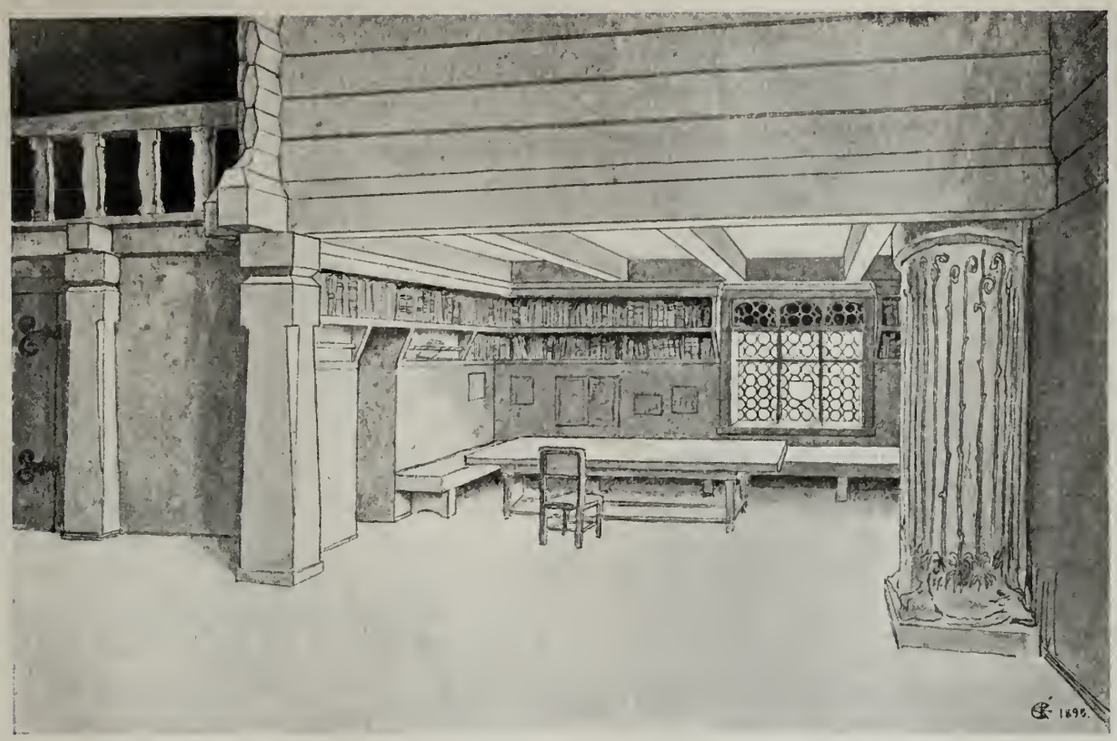


А. Галленъ. Проектъ двери.

И все-таки Шекспировская драма, какъ онъ ее создалъ, представляла крупный недостатокъ. Декоративная сторона была тогда еще такъ примитивна, что великій драматургъ даже не почувствовалъ необходимости изображать среду, гдѣ происходитъ его дѣйствіе! Границами его сцены были ковры. Чтобы замѣнить отсутствующія декораціи, онъ обращался къ воображенію зрителей: передъ зрителями вывѣши-

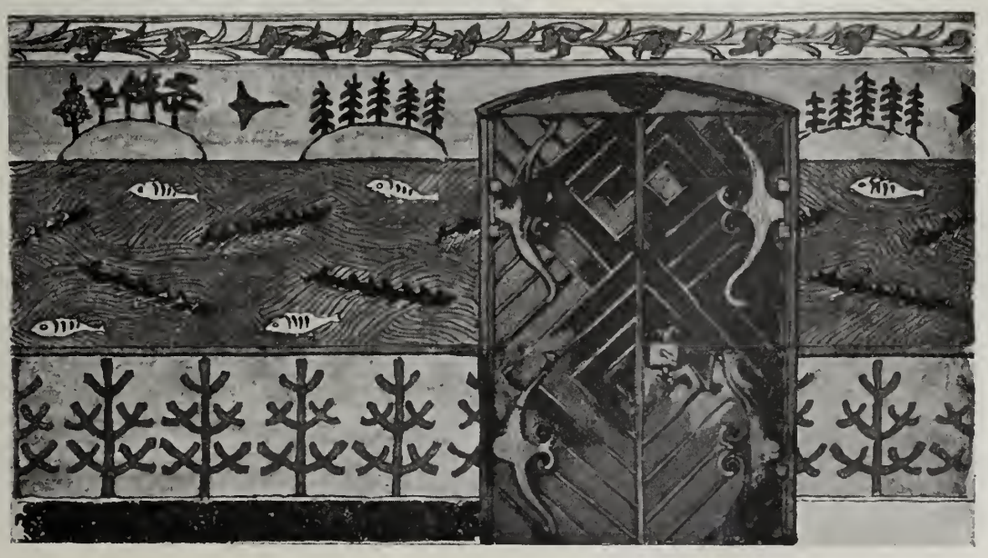


С. СЕМЕНОВ.
ЗИМНЯЯ НОЧЬ.

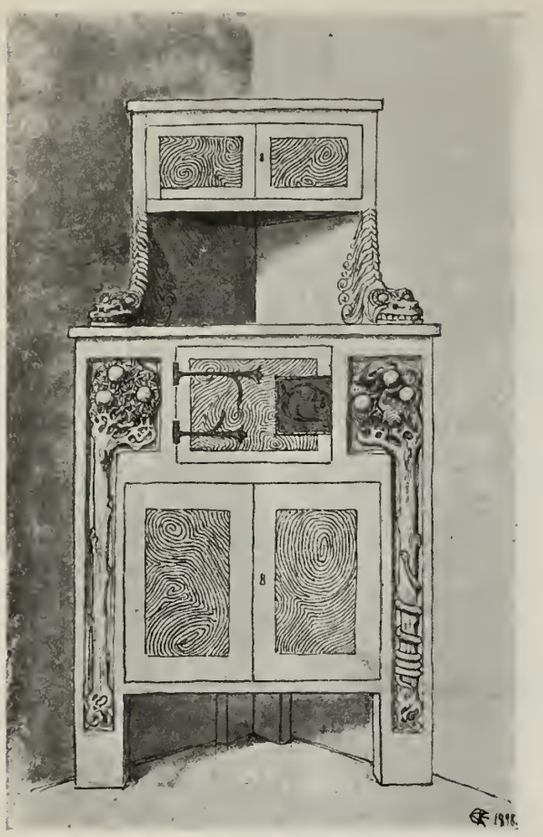


А. Галленъ.
Проэктъ
столовой.

вали вывѣску, которая показывала, гдѣ именно происходитъ дѣйствіе. Драма не могла казаться осуществленной въ дѣйствительности, такъ какъ ея дѣйствіе происходило въ рамкѣ вымышленной, воображаемой. А такъ какъ ему легко было мѣнять мѣсто дѣйствія, то Шекспиръ не ощущалъ также потребности упрощать интригу своихъ драмъ, удовольствоваться небольшимъ числомъ главныхъ и самыхъ важныхъ событій. — Поэтому его пьесы оставались, съ этой точки зрѣнія, только исторія или романъ въ



А. Галленъ.
Декоративный
проэктъ.



А. Галленъ. Угôльный шкафъ.

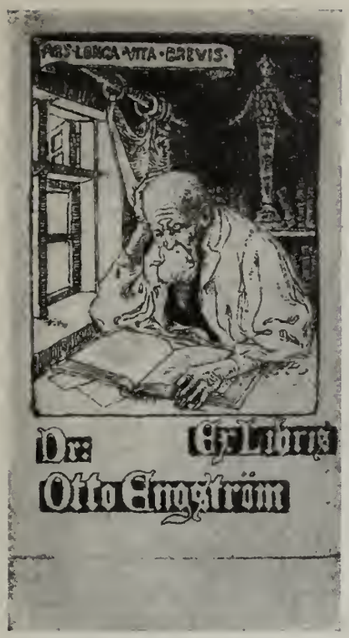
дѢйствіяхъ. Беря во вниманіе технику того времени, драмы Шекспира неподражаемы по искусству; но сама техника была невозможна и незамедлила сдѢлать громадные успѢхи. Эти успѢхи техники должны были-бы быть, въ свою очередь, исходной точкой для усовершенствованія самой драмы. Однако, пока еще не нашлось новаго Шекспира, достойнаго современнаго совершенства сценической постановки.

Во Франціи, драматическое искусство приняло совсѢмъ иное направленіе, чѢмъ въ Англіи. Демократическое и народное въ Англіи, оно стало во Франціи аристократическимъ. Публика, состоявшая изъ принцевъ, презирала незатѢйливую сцену Шекспира. „Комедіанты должны были играть въ обширныхъ и роскошныхъ дворцовыхъ залахъ, гдѢ они не могли мѢнять декораціи. Поэтому „единство мѢста“ стало, невольно однимъ изъ необходимыхъ условій этихъ драмъ“. И это „единство мѢста“, воздвигнутое вслѢдствіе дурнопонятыхъ правилъ Аристотеля, оказало громадное вліяніе на

судьбы драмы. Чтобы не мѢнять мѢста дѢйствія, французскій драматургъ принужденъ былъ часто самое дѢйствіе производить за кулисами, а на сценѢ изображать, вмѢсто драмы, рядъ блестящихъ монологовъ. По той-же причинѢ французскіе трагики должны были отказаться отъ воспроизведенія на сценѢ сюжетовъ, взятыхъ изъ романа или исторіи, слишкомъ сложное дѢйствіе которыхъ не могло быть сыграно при однѢхъ и тѢхъ-же декораціяхъ. Они принуждены были заимствовать у древней драмы не только ея декорумъ, но и сюжеты, и попытаться, такимъ образомъ, воскресить древнюю драму на современный ладъ, а, потому, обезображенную.—Въ то время какъ Шекспировская драма органически

А. Галленъ. Столъ.

А. Галленъ.
Ex libris.



развилась изъ романа или исторической хроники, трагедія Расина обязана своей формой, по мнѣнію Вагнера, той рамѣ, въ которой ее разыгрывали, а эта рамка опредѣлила, въ свою очередь, то, что въ нее было вставлено. Классическая трагедія есть ненормально развившійся плодъ искусства, а потому она не жизненна.

Поэты Германіи, даже самые великіе, какъ Гете и Шиллеръ, только колебались между двумя полюсами. — Шекспиромъ и Расиномъ. Они всѣ стремились, безъ окончательнаго результата, соединить жизненную правду Шекспировскихъ драмъ съ внѣшней красотой Расиновской трагедіи. Никто изъ нихъ не осилилъ этой трудной задачи.

III.

Въ серединѣ XVI вѣка въ Италіи, однако, зарождается новая форма искусства, болѣе сложная, чѣмъ литературная драма — *опера*, которая, съ перваго взгляда, вполнѣ осуществляетъ идеалъ объединеннаго искусства, о которомъ мечталъ Вагнеръ.

А. Галленъ.
Ex libris.

Музыка, которая, во времена среднихъ вѣковъ, была низведена до безплоднаго контрапункта, начинаетъ въ это время сознавать силу своей выразительности; артисты пытаются отмѣчать, возможно вѣрно, различныя волненія человѣческой души и смѣло идутъ на разрѣшеніе проблемы соотношенія *поэзіи* и *музыки*. Они ставятъ задачей и цѣлью своихъ трудовъ воскресить искусство древне-греческихъ трагиковъ, произведенія которыхъ были введены въ моду эпохой возрожденія. Плодомъ этого новаго движенія является *лирическая драма*, которая находитъ, со дня своего рожденія, роскошное убѣжище въ княжескихъ дворцахъ Рима и, въ особенности, Флоренціи, и которая не замедлила распространиться не только по всей Италіи, но скоро заполонила всю Европу. Вагнеръ подробно изслѣдуетъ въ первой части своей книги „Опера и Драма“ эволюцію оперы, начиная съ ея зарожденія въ Италіи, и кончая тѣми сложными формами, какія она приняла въ нынѣшнемъ вѣкѣ, въ твореніяхъ Мейербера и его послѣдователей. Здѣсь мы ограничимся только изложеніемъ критическихъ взглядовъ Вагнера,

касающихся главнымъ образомъ итальянской и французской оперы. Чтобы понять смыслъ Вагнеровской реформы, необходимо знать какъ онъ относился къ своимъ непосредственнымъ предшественникамъ и по какимъ причинамъ онъ считалъ необходимымъ совершенно порвать съ традиціями, которыхъ они придерживались.

Главное, что имѣетъ Вагнеръ противъ современной оперы, это то, что, нисколько не осуществляя того объединенія поэзіи, музыки и пляски, къ которой должна стремиться лирическая драма, она представляетъ произведеніе незаконное и склеенное, нѣчто вродѣ соглашенія между этими тремя искусствами, которыя, вмѣсто того, чтобы *проникнуть* другъ въ друга, дополнить одно другое, старались, хотя и соединившись, сохранить свое самостоятельное существованіе.

Прежде всего композиторъ съ либреттистомъ тянутъ каждый въ свою сторону. Музыкантъ, который обыкновенно главное лицо въ этомъ единеніи, заставляетъ поэта снабдить его извѣстнымъ числомъ лирическихъ положеній, удобныхъ для иллюстраціи ихъ музыкой; ему нужны поводы, чтобы заставить пѣть лучшихъ артистовъ solo или въ ensemble, предлогъ для введенія хора или для того, чтобы дать оркестру возможность развернуть свои силы, слѣдовательно, либретистъ принужденъ жертвовать интересомъ своего сюжета, направляя дѣйствіе не по логикѣ драмы, но по логикѣ композитора: здѣсь онъ долженъ сдѣлать сокращеніе главной части драматическаго дѣйствія, такъ какъ въ ней нѣтъ канвы для музыкальнаго развитія; тамъ онъ, наоборотъ, наперекоръ всякой правдоподобности, долженъ удлинить сцену, потому что музыканту надо развернуть свои силы. Съ другой стороны, часто и либреттистъ, несмотря на всю добрую волю, затрудняетъ музыканта: нѣтъ той драмы, а въ особенности-же исторической, которая не обладала-бы многими положеніями, совершенно не пригодными для переложенія на музыку; для того, чтобы завязка исторической драмы, хотя-бы и до нѣльзя упрощенная, осталась понятной, почти невозможно обойтись безъ введенія разсказовъ о событіяхъ, перечней происшествій,— матеріялъ весьма неблагодарный для композитора; волей неволей онъ выдумываетъ банальные речитативы для аккомпанимента словъ поэта, также

А. Галленъ.
Ex libris.

А. Галленъ.
Ex libris.

А. Галленъ.
Ex libris.

какъ выше мы видѣли поэта, ищущаго текстъ, который могъ-бы служить основаніемъ для музыкальнаго творчества. Что касается до третьяго рода искусства, то оно нисколько не помогаетъ двумъ первымъ: ему предоставляется только во всякой оперѣ извѣстное пустое пространство, среди котораго оно можетъ распоряжаться, какъ ему угодно: музыкантъ даетъ ему ритмъ, а до поэта оно совершенно не касается. Пляска, соединенная во времена Софокла, съ поэзіей, превратилась въ современный *балетъ!* Но она дорого платитъ за свою свободу, потому что современная танцовщица — это механизмъ безъ души. Вся ея жизнь сосредоточилась у ней въ ногахъ и, отчасти, въ рукахъ, служащихъ ей для сохраненія равновѣсія. Ея лицо, которое, когда-то умѣло выражать всю гамму чувствъ и страстей, застыло нынѣ въ стереотипной улыбкѣ: она улыбается, отдавая свое тѣло вождѣленіямъ всѣхъ, она улыбается всегда, глупой улыбкой, которая выражаетъ только ея безконечную готовность"...

А. Галленъ.
Ex libris.

Такимъ образомъ главный недостатокъ современной драмы, по мнѣнію Вагнера, тотъ, что композиторъ, либреттистъ, пѣвецъ и танцовщикъ являются *эгоистичными* сотрудниками, завидующими другъ другу, которые, вмѣсто того, чтобы работать совмѣстно, стремятся блистать каждый по своему и заботливо отвоевываютъ границы своего владычества. Музыка ассигнуетъ танцамъ столько-то минутъ, въ которыя, натертыя мѣломъ, башмачки танцовщицъ законодательствуютъ на сценѣ и отбиваютъ тактъ оркестру: съ другой стороны рѣшено, что пѣвцу запрещены жесты, такъ какъ это дѣло танцоровъ, а драматической пантомимой пѣвецъ и самъ не займется, щадя свой голосъ. Съ поэзіей музыка подписываетъ контрактъ, выгодный для музыки во всѣхъ отношеніяхъ: на сценѣ поэзіи примѣнять не будутъ, не

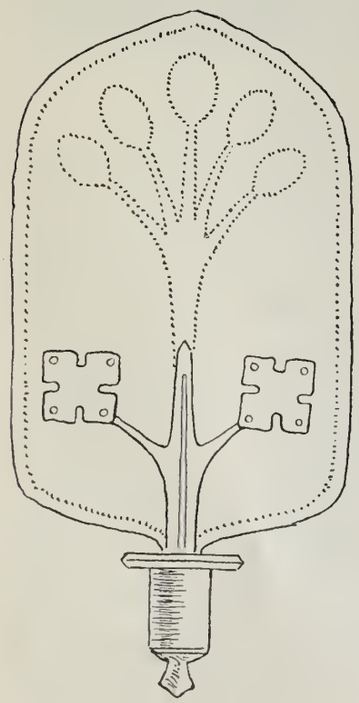
А. Галленъ.
Ex libris.

будутъ даже ясно произносить стихи и слова, вслѣдствіи чего поэзія можетъ явиться въ видѣ напечатаннаго либретто, въ которую зрители, поневолѣ, должны безпрестанно смотрѣть: совсѣмъ литературно!

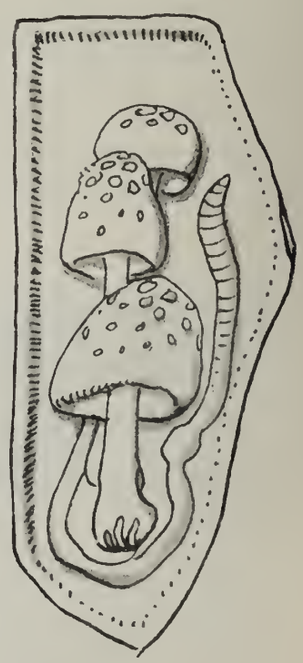
Такимъ образомъ былъ заключенъ этотъ священный союзъ, гдѣ каждое искусство могло оставаться самимъ собою и гдѣ, между балетомъ съ одной стороны и либретто съ другой, музыка могла плавать сверху внизъ и съ права на лѣво, какъ ей хотѣлось"...

А. Галленъ. Металлическія украшенія.

Опера, значитъ, произведеніе эгоистичное, какъ-бы художественный символъ современности. Тѣмиже немощами, по мнѣнію Вагнера, страдаютъ нынѣче и общество, и искуства. Всѣ личности, которыя сотрудничаютъ въ оперѣ, начиная съ музыканта и поэта, и кончая декораторомъ и костюмеромъ, раньше, чѣмъ заботиться объ общемъ дѣлѣ, стремятся къ удовлетворенію своего эгоистичнаго самолюбія. Но это отсутствіе любви (Lieblosigkeit) есть только одна изъ формъ религіи эгоизма, которая составляетъ несчастье современнаго общества. Когда измѣнятся нравы, когда революція унесетъ существующій строй, когда царство любви замѣнитъ царство ненависти и зависти, тогда и музыкальная драма немедленно замѣнитъ оперу. Также какъ и нынѣшняя опера есть изображеніе современнаго общества и существуетъ пока оно существуетъ, такъ и эра всеобщаго обновленія должна пойти рука объ руку съ появленіемъ *произведенія объединеннаго искусства.*



А. Галленъ. Стѣнной подсвѣчникъ.



А. Галленъ. Металлическія украшенія.

(*Окончаніе будетъ*).

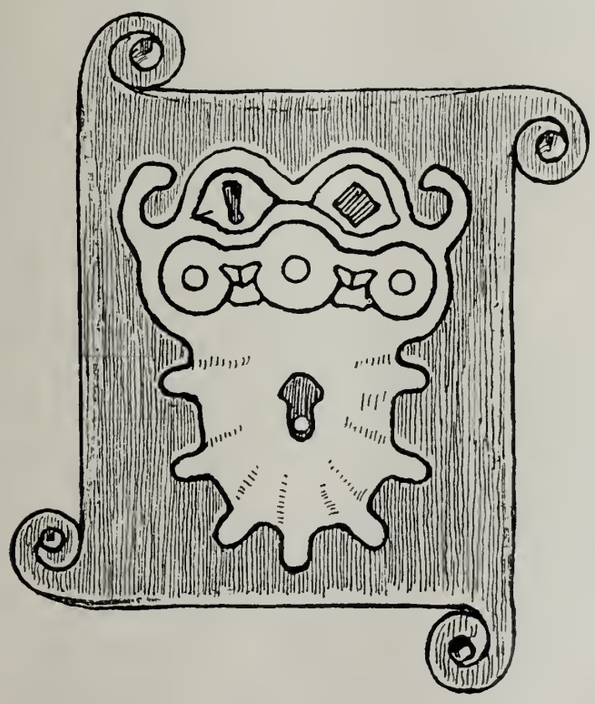
Г. Лихтенбергеръ.

На берегу Іоническаго моря.

I.

Въ Неаполѣ шелъ дождь, и этотъ неизящный городъ казался особенно унылымъ. буро-сѣрыя волны скучно, съ одинаковымъ, ни къ чему не ведущимъ, раздраженіемъ ударялись въ каменную стѣну набережной, смывая грязь и соръ со ступеней лѣстницъ, ведущихъ внизъ.

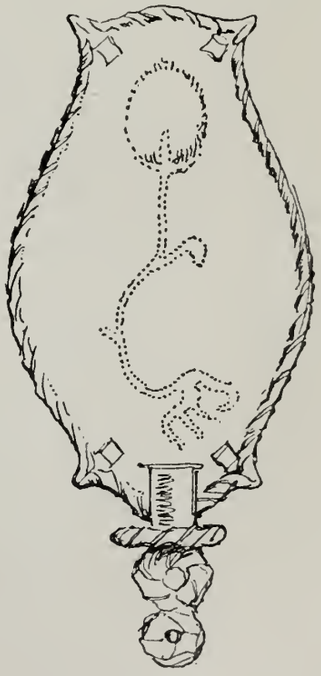
Мокрые троттуары, итальянцы съ гигантскими красноватыми зонтиками, вѣчно сломанными, нависшее небо и очень злой вѣтеръ, отъ котораго небольшія пальмы главнаго сада смущенно и безпомощно дрожали всѣми листьями, и казалось, что пальмамъ тутъ совсѣмъ не слѣдуетъ и нехорошо быть. Въ музеѣ — Каллипига, подъ мутнымъ свѣтомъ ненастнаго дня, смотрѣла печально и насмѣшливо, а нѣжный, женственный Аполлонъ, привыкшій къ широкимъ солнечнымъ лучамъ, потому что окно его комнаты выходитъ на югъ, казался оскорбленнымъ, больнымъ и потухшимъ. Хотѣлось поскорѣе вонъ изъ этого мокраго города, дешевая живописность котораго была особенно жалкой подъ струями грязной, холодной воды.



А. Галленъ. Дверной замокъ.

Вечеромъ мы выѣхали на Реджіо, небольшой городокъ въ Калабріи, мѣсто, наиболѣе близкое къ Сициліи, отдѣленное отъ нея лишь узкимъ Мессинскимъ проливомъ.

Этотъ утомительный ночной переѣздъ, отъ Неаполя до Реджіо, былъ теперь, во время весенняго сирокко, почти опасенъ. Дождь хлесталъ въ черныя окна вагона съ равномѣрной



А. Галленъ. Стѣнной подсвѣчникъ.

силой, вѣтеръ, при остановкахъ, казалось, удвоился, рвалъ такъ, что поѣздъ вздрагивалъ и трепеталъ на рельсахъ, и думалось, что нельзя идти противъ этого визжащаго урагана. И шли съ трудомъ, медленно, останавливаясь, такъ что къ утру опоздали часа на три.

А. Галленъ. Дверной замокъ.

Утромъ, солнце, еще очень низкое, ударило въ стекло вагона жидкими, холодными лучами. По солнцу было видно, что вѣтеръ продолжается, развѣ слегка утишенный разсвѣтомъ. За окномъ мелькала странная мѣстность, не похожая на Италію. Пустые, мало заселенные, низкіе пригорки, покрытые почти сплошь кактусами, все одной и той же породы, съ мясистыми и толстыми, какъ лепешки, листьями, — безъ стволовъ. Листья растутъ изъ листьевъ; старые, нижніе, совсѣмъ огрубѣваютъ, еще живые — чернѣютъ, теряютъ отчасти форму и превращаются въ стволъ. Листья хитро и разумно всѣ обернуты въ одну сторону, на перерѣзъ вѣтру: они не могутъ гнуться и не хотятъ ломаться, а вѣтеръ непремѣнно бы ихъ сломалъ, встрѣтъ онъ на своемъ дикомъ пути широкую площадь цѣлаго листа.

Сверкнуло море, вѣтреное, жидкое подъ жидкими лучами солнца, неровное, съ некрасивыми полосами. Все было некрасиво и только странно; казалось, знакомая и добрая Италія далеко, — а что ждетъ въ этой, непохожей на нее, странѣ — неизвѣстно. Можетъ быть хорошее, а можетъ и дурное. Впрочемъ, два англичанина, ѣдущіе въ Сицилію съ твердымъ намѣреніемъ найти ее прекрасной, уже глубоко наслаждались. Они говорили мало, но не отрывались отъ бинокля и были насквозь пронизаны довольствомъ. Нѣсколько молодыхъ итальянцевъ ѣхали на охоту, въ Калабрію; они, вѣроятно, были изъ хорошаго общества, но всѣ носили на себѣ тотъ отпечатокъ непорядочности и неприличія, безъ котораго нѣтъ итальянца. Жесты, выраженіе лица, оттѣнокъ галстука, покрой платья — все отзывалось неуловимой оскорбительностью. Съ ними говорила дама, итальянка, съ большими качающимися перьями на шляпѣ, не очень молодая. Она говорила такъ, какъ могутъ говорить только итальянки: однотоннымъ, высокимъ — и грубымъ голосомъ, не останавливаясь ни на минуту, съ разрывнымъ трескомъ, точно быстро вертѣла ручку тугой кофейной мельницы. Съ ея говоромъ не сливался и стукъ поѣзда: они шумѣли отдѣльно.

Пароходъ, вспѣнивая воду и уже начиная покачиваться, отошелъ. Калабрійскій берегъ удалялся, но мы и не смотрѣли на него: розовыя, неизвѣстныя горы вырастали впереди. Онѣ казались совсѣмъ тутъ, только дымокъ, заволакивавшій ихъ, говорилъ объ отдаленіи. Онѣ были свѣтлыя и теплыя подъ черносиними, вдругъ наплывшими,

А. ГАЛЛЕНЪ
РИСУНКИ ДЛЯ
ЦВѢТНЫХЪ СТЕКОЛЪ

К. Брюлловъ.
Всадница.

тучами, надъ некрасиво-злымъ моремъ, повторявшемъ тучи. Волны широко и высоко поднимали пароходъ. Подъ совсѣмъ выросшей горой забѣлѣли домики. Это Мессина. А очертанье Сициліи такъ и осталось свѣтлымъ и веселымъ,—розовымъ, несмотря на дикій вѣтеръ и все наплывающія тучи.

К. Брюлловъ.
Портретъ
Н. Кукольника

II.

— Нѣтъ, слишкомъ высоко,—недовольнымъ голосомъ произнесъ одинъ изъ нашихъ спутниковъ, когда мы поднимались въ коляскѣ по бѣлому, извивающемуся шоссе снизу, изъ Giardini — въ Таормину. Giardini — некрасивое и крошечное мѣстечко у самаго моря, со станціей желѣзной дороги. Giardini неинтересно, да къ тому же и не здорово: тамъ лихорадки.

— Черезчуръ высоко, — повторилъ нашъ спутникъ. — Не люблю я высокихъ видовъ. Какъ будто и хорошо, — а природы не чувствуется, и все условно: горы, скалы, море... „Питтореск“, что называется. Для англичанъ годится.

Спутникъ нашъ былъ одинъ изъ тѣхъ русскихъ, которые вѣчно и одиноко шатаются за границей, безъ дѣла, безъ плана, безъ желаній, по малѣйшему предлогу ѣдутъ въ какое угодно мѣсто — и безъ предлога его оставляютъ, не говорятъ ни на какомъ языкѣ, за таблѣдотомъ угрюмы и прожорливы, вѣчно недовольны „заграницей“ — но въ Россію все не попадаютъ, не то по лѣни, не то по другимъ причинамъ, — неизвѣстнымъ.

На этотъ разъ, впрочемъ, ворчливый спутникъ нашъ былъ почти правъ. Море, уходя, выростало и дѣлалось красивымъ, но не живымъ, какъ нарисованное; все сглаживалось, и принимало самыя живописныя очертанія, до такой степени сладко и обыкновенно живописныя, что становилось жаль... Зачѣмъ было въѣзжать въ розовыя и веселыя горы Сициліи, которыя издали казались такими особенными, такими не здѣшними?

Мы уже и въ Giardini пріѣхали въ толпѣ. Одинокіе англичане и семейства англичанъ, французовъ, толстые норвежцы и — нѣмцы, нѣмцы! Столько нѣмцевъ, что стало жутко за Таормину.

Путешественники казались растерянными, точно они не знали хорошенько, зачѣмъ пріѣхали въ Таормину и почему именно въ Таормину. Всѣ они рвались въ отель Тимео, но Тимео былъ переполненъ. Да и портье другихъ отелей отвѣчали какъ-то подозрительно: вѣроятно съ поѣздомъ наканунѣ пріѣхало еще больше нѣмцевъ и норвежцевъ. Путешественники были въ грустномъ недоумѣніи: каждый очевидно думалъ пріѣхать въ крошечное, уединенное мѣстечко, открытое чуть не имъ самимъ.

И мы поднимались наверхъ тучей, точно длинная процессія. Нѣкоторые пытались

перегонять переднихъ, и это было страшно, потому что они могли занять мѣста въ гостинницахъ. А дорога все вилась и вилась, блѣдная, пыльная, между сѣрыми скалами, сѣрыми оливами и сѣроватыми, толстыми заборами изъ кактусовъ. Море удалялось, превращаясь въ фарфоровое, а солнце казалось еще ослѣпительнѣе отъ вѣтра, который усилился наверху.

Таормина — небольшой сѣрый городокъ съ единственной длинной улицей, которая начинается со старинныхъ воротъ — porta Messina — и кончается, на другой сторонѣ, тоже воротами — porta Catania. Таормина лежитъ въ одинаковомъ разстояніи часа ѣзды по желѣзной дорогѣ — между Мессиной и Катанеей. Шоссе подходитъ къ porta Messina, съ этой-же стороны находятся и развалины греческаго театра. Около porta Catania видны еще разрушенныя укрѣпленія и стѣна стараго города, черная, изъ разсѣвшихся камней въ однообразномъ мавританскомъ стилѣ, который, здѣсь преобладаетъ. Темные и красноватые, зубцы рѣзко и грустно выдѣляются на небѣ, когда оно горячее и очень синее.

К. Брюлловъ. Портретъ П. Кукольника.

Таормина, этотъ маленькій городокъ, имѣетъ, какъ извѣстно свою исторію, очень сложную, богатую событіями и бѣдами. Слѣды самыхъ разнообразныхъ культуръ видны здѣсь; городокъ на берегу моря, хорошо защищенный скалами, очевидно привлекалъ всѣхъ. За четыре столѣтія до Р. Х. онъ принадлежалъ грекамъ и, вѣроятно, имѣлъ значеніе и силу; театръ того времени, впослѣдствіи возобновленный римлянами, былъ одинъ изъ обширнѣйшихъ. Окончательно разрушенъ онъ сарацинами, нападенія которыхъ долго выдерживалъ хорошо укрѣпленный городъ. Извѣстный по жестокости Ибрагимъ бенъ Ахметъ взялъ Таормину послѣ горячей битвы на берегу моря. Даже Мола, маленькій городокъ надъ Таорминой, на высокой отвѣсной скалѣ, была взята маврами, жители убиты и городъ сожженъ. Есть легенда, что знаменитый Ибрагимъ велѣлъ задушить товарищей епископа Прокопія на его трупѣ и хотѣлъ непремѣнно съѣсть сердце этого несчастнаго епископа. Тѣмъ не менѣе Таормина опять поднялась, такъ что черезъ шестьдесятъ лѣтъ, въ 962, эмиръ Гассанъ долго осаждалъ ее и взялъ, наконецъ приступомъ. Онъ назвалъ ее Moezzia и устроилъ тамъ мусульманскую

колонію. Послѣ этого Таормина переходила въ руки и норманд-цевъ, и французовъ, выдерживала битвы, раззореніе, поправлялась, горѣла, опять поправлялась, пока наконецъ въ апрѣлѣ 1849 не была взята неаполитанцами.

В. Боровиковскій. Портретъ А. Ѳ. Лабзина.

Слѣды этой бурной жизни видны во всемъ. Пестрыя средневѣковыя развалины Badia Vecchia, церковь святого Панкратія, сдѣланная изъ греческаго храма, сѣрый замокъ-крѣпость — Castello, — все говоритъ о прежней красивой и дѣятельной жизни города. Теперь культура послѣдняго времени, велосипедная культура англичанъ, нѣмцевъ, гидовъ, отельщиковъ — кладетъ на него свою, унылую, печать; Таормина, выдерживавшая битвы съ сарацинами, — ослабѣла и гибнетъ; она привыкла къ честнымъ и жаркимъ битвамъ, но битвъ больше нѣтъ; а съ медленнымъ ядомъ Таормина не умѣетъ бороться.

Гостинницы здѣсь устроены, кромѣ немногихъ старинныхъ, какова Тимео, Неймахія, — на скорую руку, въ первомъ попавшемся домѣ; въ нихъ явилась надобность внезапно. Мы едва, послѣ многихъ скитаній, основались въ очень непривлекательномъ отелѣ, хозяинъ котораго, пронырливый и красивый итальянецъ очень гордился тѣмъ, что домъ его—старинный палаццо. Итальянецъ этотъ немедленно сообщилъ намъ, что онъ собираетъ древности и приглашалъ насъ взглянуть на его коллекцію, которая помѣщалась отдѣльно, въ башнѣ, черезъ палисадникъ. Какъ мы узнали послѣ,—въ Таорминѣ почти всѣ содержатели отелей, аптекъ, кафѣ—занимаются собираніемъ и перепродажей „древностей“ путешественникамъ. Сомнительныя статуетки, облѣпленныя землей, желѣзныя цѣпочки, колечки, лампады съ зеленью и ржавчиной иногда очень свѣжей, обломки, черепки и, главное ризы, безконечныя ризы, кружевныя, шелковыя, заткашныя золотомъ, серебромъ, бархатными цвѣтами,—рваныя, грязныя, истертыя—и цѣлыя, и чистыя. Промыселъ „старыхъ матерій“ теперь въ Таорминѣ особенно выгоденъ. Въ нашемъ „палаццо“, въ маленькихъ комнаткахъ съ каменнымъ поломъ безъ ковра, двери (оконъ не полагается) были съ трещинами и едва затворялись. Мы спросили, нѣтъ-ли печей—но на насъ взглянули съ откровеннымъ недоумѣніемъ: какія-же печи въ Сициліи? Да еще въ концѣ февраля! И мы не настаивали.

Намъ подали завтракъ въ пустынной (табльдотъ уже кончился) странной столовой со сводчатымъ потолкомъ темноголубого цвѣта. Она была убрана не то въ восточномъ, не то въ какомъ-то несуществующемъ стилѣ. По стѣнамъ, на столахъ, разставлены рос-

цѣнныя вазы изъ коллекціи хозяина; на дверяхъ и окнахъ, вмѣсто занавѣсей, висятъ куски шелковыхъ малиновыхъ ризъ. Красиво, впрочемъ, было громадное, во всю стѣну, овальное зеркало въ дѣйствительно старинной рамѣ. Синѣло, голубѣло усталое стекло, отражая все—печальнымъ, нѣжнымъ и темнымъ; такимъ, вѣроятно, міръ отражаетъ затихшая душа мудраго, очень стараго человѣка.

Мы вышли пройтись и посмотрѣть театръ. Въ палисадникѣ отеля стояла высокая

В. Боровиковскій. Женскій портретъ

перистая пальма, тускло-зеленая, точно увядшая; она сухо и жалко металась отъ порывовъ сирокко.

На главной, небольшой, площади Таормины, тамъ, гдѣ ворота съ часами наверху и некрасивый соборъ позднѣйшаго времени,—туча ядовитой пыли едва не сбила насъ съ ногъ. Кое-какъ, мимо бѣдныхъ лавокъ со скверными жизненными припасами и богатенькихъ магазинчиковъ съ древностями, пробрались мы къ рѣшетчатой двери театра. Въ театрѣ было не такъ вѣтрено. Мы вышли черезъ внутреннія ворота изъ тем-

наго кирпича къ амфитеатру, хорошо сохранившемуся, поросшему травой. Соломенныя шляпы, бѣленькія кофточки, свѣтлыя и темныя юбки запестрѣли передъ глазами.

Нѣмки и англичанки (женщинъ было втрое болѣе) возлюбили амфитеатръ и не покидаютъ его. Толстыя, тоненькія, жидкія, больше старыя и всѣ некрасивыя, — разсыпались повсюду.

Полдюжины или больше устроились съ мольбертами, хотя непонятнымъ казалось, какъ вѣтеръ не уноситъ этихъ жидкихъ мольбертовъ. Рисовали усердно, и съ такимъ видомъ, точно вотъ, наконецъ, добрались онѣ до настоящаго, на все же остальное и смотрѣть не стоитъ. Казалось еще, что каждая художница втайнѣ ненавидитъ другую, и что имъ здѣсь вмѣстѣ очень тѣсно; но это греческія развалины, для которыхъ онѣ пріѣхали въ Таормину и чтожъ тутъ еще дѣлать, какъ не сидѣть среди греческихъ развалинъ? Два молодыхъ итальянца, неприличныхъ, въ клѣтчатыхъ брюкахъ, прошли, громко и грубовато разговаривая и смѣясь. У одной англичанки вѣтромъ завернуло пелерину и обнаружилась плоская талія, едва стянутая кожаннымъ кушакомъ. Она, стараясь поправиться, заговорила быстро на своемъ птичьемъ нарѣчіи. Мы постояли на сквозномъ вѣтрѣ, посмотрѣли, не сговариваясь, повернули назадъ и вышли изъ амфитеатра. Тропинка около полуразрушенныхъ стѣнъ вела въ сторону, на утесъ. Мы пошли, цѣпляясь за выступы камней, до маленькой площадки надъ обрывомъ на скалѣ, гдѣ можно было сѣсть, потому что стѣна защищала насъ со стороны вѣтра.

Мѣдная ладоница XVII вѣка.

— Вотъ она, Таормина, — сказалъ нашъ пріятель недовольнымъ тономъ, глядя внизъ. — Экое мѣсто! Неудобное, грустное...

— Ну вотъ, грустное! Сегодня вѣтеръ... А вы взгляните — вѣдь это красота!

— Вѣтеръ? Погодите, будетъ она вамъ и безъ вѣтра. Я сразу вижу. Красиво, красиво, спора нѣтъ... А помните, еще у Полонскаго про это очень забавно сказано...

И пріятель съ аффектаціей прочелъ:

Есть форма — но она пуста;
Красиво — но не красота!

Въ ворчливыхъ словахъ пріятеля была, конечно, доля правды; но почему, и откуда, и велика-ли эта доля — мы еще не знали. Мнѣ захотѣлось видѣть Таормину въ жаркомъ блескѣ и великолѣпіи. Теперь все мутнѣло въ сирокко. На томъ мѣстѣ, гдѣ должна была быть Этна, толпились пухлыя, темноватыя

Старинная русская вышивка.

Шитая пелена XVI вѣка.

облака. Около насъ, по скалѣ, выдаваясь изъ травы, ползли все тѣ же безконечные кактусы, толстые и молчаливые. Они только беззвучно вздрагивали своимъ крѣпкимъ тѣломъ отъ порывовъ вѣтра. Какая-то длинная трава вилась и трепалась по камню. Среди зелени мелькали ярко-оранжевые ноготки и маки. Ихъ было равное количество, они гнули головки другъ къ другу совсѣмъ близко. Сначала казались оскорбительными и не соединенными эти два цвѣта. Но одинъ изъ моихъ спутниковъ, наскучивъ недоумѣніемъ, сорвалъ ихъ по три и соединилъ въ букетъ. И вдругъ стало понятно, что ихъ нужно умѣть сочетать, что близость ихъ была не оскор-

Верхнеспасскій соборъ въ Московскомъ кремлѣ.

бительна, и что въ дѣлахъ природы никогда ничто не бываетъ оскорбительно. Пухлая туча съ Этны еще надвинулась.

— Пойдемте домой, — сказалъ мнѣ спутникъ.

Мы встали и поплелись въ гостиницу.

З. Гилліусъ.

(*Продолженіе будетъ*).

Художественная Хроника

13-го февраля въ 2 ч. 35 м. пополудни на Международную художественную выставку, устроенную журналомъ „Міръ Искусства“, въ музеѣ барона Штиглица, пожаловалъ Его Императорское Величество Государь Императоръ, въ сопровожденіи Ихъ Императорскихъ Высочествъ Великаго Князя Алексѣя Александровича и Принцессы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской. Его Величество и Ихъ Высочества были встрѣчены членами совѣта училища барона Штиглица и устроителями выставки — издательницей журнала „Міръ Искусства“ княгиней М. К. Тенишевой и редакторомъ означеннаго журнала С. П. Дягилевымъ, которые, сопровождая Его Величество, давали объясненія.

Начавъ обзоръ съ акварелей художника Нестерова, Его Величество послѣдовательно осматривалъ выставку, отмѣчая милостивымъ вниманіемъ выдающіяся изъ выставленныхъ произведеній, какъ-то картины Левитана, Пювисъ де Шаванна, Галлена, Дилля и др. Заинтересовавшись портретомъ работы художника Бенара, Его Величество изволилъ разспрашивать устроителей объ означенномъ художникѣ. Пройдя далѣе, Его Величество изволилъ выразить удовольствіе передъ витриной со стеклянными вазами работы американскаго художника Тиффани, причемъ Высокимъ Гостемъ были пріобрѣтены двѣ изъ означенныхъ вазъ.

Изъ большой залы Его Величество и Ихъ Высочества прослѣдовали въ особый залъ, гдѣ была размѣщена посмертная выставка произведеній Е. Д. Полѣновой, а также отдѣлъ русскихъ вышивокъ работы Давыдовой. Въ отдѣлѣ Е. Д. Полѣновой Его Величество удостоилъ милостивыми разспросами о безвременно скончавшейся художницѣ.

Ея Высочество Принцесса Евгенія Максиміліановна Ольденбургская изволила пріобрѣсти вазу работы Тиффани, а также два ларца работы Давыдовой.

Его Величество изволилъ оставаться на выставкѣ 1 ч. 35 м. и отбылъ съ оной въ 4 ч. 10 м., поблагодаривъ устроителей. Совмѣстно съ Его Величествомъ отбыли и Ихъ Высочества.

На открытіи той же выставки, 22 января, присутствовали Ихъ Императорскія Высочества Августѣйшій Президентъ Академіи Художествъ Великій Князь Владиміръ Александровичъ, изволившій пріобрѣсти картину финляндскаго художника Ернефельта, Великая Княжна Елена Владиміровна и Его Высочество Принцъ Максиміліанъ баденскій. Въ теченіе слѣдующихъ дней выставку дважды посѣтила Ея Императорское Высочество Великая Княгиня Марія Павловна, изволившая пріобрѣсти двѣ скатерти работы Давыдовой, и вторично посѣтили Великій Князь Владиміръ Александровичъ и Великая Княжна Елена Владиміровна. Выставку посѣтили также Великій Князь Сергій Александровичъ, Великая Княгиня Елизавета Ѳеодоровна, Великій Князь Константинъ Константиновичъ, изволившій пріобрѣсти вазу работы Тиффани и вышивку Давыдовой, Великая Княгиня Елизавета Маврикіевна, изволившая пріобрѣсти ларецъ и вышивку Давыдовой, и Великіе Князья Павелъ Александровичъ, Кириллъ Владиміровичъ, Борисъ Владиміровичъ, Андрей Владиміровичъ и Петръ Николаевичъ. Его Высочество Великій Князь Борисъ Владиміровичъ изволилъ пріобрѣсти картину художника Бакста, а также нѣсколько вещей работы Давыдовой.

Трагедія цѣломудрія и сладострастія.

Въ Москвѣ, въ нынѣшнемъ году, поставлена трагедія Софокла «Антигона» *), судя по многочисленнымъ отзывамъ — тщательно, но едва-ли вполнѣ удачно, съ излишними сценическими эффектами.

Значеніе хоровъ, въ которыхъ заключена вся мудрость и поэзія трагедіи, ослаблено, потому что ихъ превратили въ оперные хоры. Публикѣ, впрочемъ, это понравилось: вѣроятно, безъ оперы она бы скучала отъ однообразной простоты великихъ словъ и не столь охотно посѣщала-бы представленія. Но во всякомъ случаѣ постановка греческой трагедіи у насъ, и то, что толпа любопытствовала и шла въ театръ — есть уже событіе. Оно говоритъ о едва нарождающемся, смутномъ желаніи что-то понять, прежде совсѣмъ ненужное, обратить взоры въ ту сторону, куда прежде вовсе не смотрѣли. Но можетъ быть нехорошо, что нашей младенческой толпѣ, чтобы привлечь и забавить ее, чтобы остановить ея вниманіе, — дѣлаютъ вѣчныя уступки: даютъ оперу въ трагедіи, скрывая подъ семитическими сентиментально-нѣжными мелодіями Мендельсона суровыя и безпощадныя пророчества древняго эллина; изъ другихъ трагедій — выбрана первою Антигона, произведеніе высокое и совершенное, — но все-таки менѣе дерзновенное, чѣмъ остальныя части трилогіи — Эдипъ-Царь и Эдипъ въ Колоннѣ. Тѣ, отъ кого зависѣлъ выборъ трагедіи, думали, вѣроятно, что Антигона современнѣе. Но ее только скорѣе, чѣмъ какую-либо иную трагедію, можно «приспособить» къ современной сентиментальности, понять со стороны неглубокой, общедоступной, мнимо-христіанской чувствительности — что, вѣроятно, большинство публики, не скучающей во время представленія, и дѣлаетъ. Современность гораздо шире и глубже, чѣмъ случайное, сентиментальное волненіе, которое можетъ дать среднему человѣку ложно-понятая Антигона. И если взоры людей невольно обращаются назадъ, къ великимъ произведеніямъ древности, со смутной надеждой найти въ нихъ звуки нашихъ дней, — почему не дать имъ то, въ чемъ звуки эти яснѣе и совершеннѣе, почему не показать живую связь прошлаго съ будущимъ безъ прикрасъ, уступокъ и смягченій?

Эврипидъ, въ сравненіи съ Эсхиломъ и Софокломъ, казался нѣкогда трагикомъ упадка. Его находили слишкомъ утонченнымъ, изысканнымъ, лишеннымъ той громовой силы, которая есть у его предшественниковъ, упрекали за то, что онъ отошелъ отъ правды жизни и допустилъ чудесное въ своихъ трагедіяхъ. Но такъ-ли это?

Дѣйствительно, боги развязываютъ у него узлы человѣческихъ страстей сверхъестественнымъ вмѣшательствомъ; онъ обнажаетъ два вѣчныя начала міра, «*Я*» и «*не-Я*», Аполлона и Діониса, до послѣдней, почти безъ-образной наготы; онъ знаетъ борьбу между ними, и уже символизируетъ ее въ «Ипполитѣ» борьбой двухъ богинь — Афродиты и Артемиды. Можетъ быть, у него уже слишкомъ много сознанія, что лишаетъ его стихійной, первобытной мощи Эсхила и совершенной гармоніи Софокла; но, именно это острое и тонкое сознаніе и преобладаніе его надъ стихійностью, глубокая прозрачность символовъ, разладъ, ослабляющій и углубляющій его, — и приближаютъ къ нему насъ, людей съ душами, едва пробудившимися къ сознанію, еще такими-же раздвоенными, какъ душа Эврипида. Также-же, какъ онъ, мы поняли, что трагедія міровой жизни заключается въ окружающей, въ проникающей насъ великой борьбѣ двухъ великихъ началъ; такъ же, какъ онъ, увидѣли, что говорить о ней можно только символами, и какъ онъ — слишкомъ острымъ и тонкимъ сознаніемъ еще не съумѣли найти послѣдней гармоніи послѣдняго соединенія.

Афродита,—сила, сладострастіе и красота—идетъ противъ Артемиды, цѣломудренной, строгой, нѣжной — и такой-же сильной и прекрасной. Обѣ онѣ равно прекрасны—и потому равно правы. Вѣчная борьба ихъ не оканчивается и никогда не окончится въ трагедіи міра пораженіемъ одной, побѣдой другой, и эта борьба не нарушаетъ ихъ олимпійской тишины и ясности, совершаясь *только* внизу, на землѣ, въ сердцахъ человѣческихъ. Артемида говоритъ Тезею, послѣ гибели Ипполита:

*) Въ переводѣ Д. С. Мережковскаго.

А есть такой обычай у блаженныхъ,
Что на своихъ въ семьѣ боговъ никто
Не возстаетъ, но каждый уступаетъ.
Не то, повѣрь, не стала бы терпѣть
Я, гордая, такого униженья,
Чтобъ изъ людей того, кто для меня
Дороже всѣхъ, невиннаго казнили.
. . . . . .
Но какъ надъ нимъ ты долженъ плакать, смертный,
Когда и мнѣ его, богинѣ, жаль! *)

Молніеносную Афродиту — мстительницу — Хоръ называетъ безпощадною:

Эросъ! Эросъ! Желанья
Ты вливаешь чрезъ очи
Въ душу тѣхъ, кого губишь,
Проникая въ сердца
Упоительной нѣгой...
Не являясь мнѣ, Эросъ
Разрушающей силой,
Безпощаднымъ врагомъ!
Нѣтъ, слабѣй огонь пожара
И свѣтилъ враждебныхъ людямъ
Смертоносные лучи,
Чѣмъ изъ рукъ твоихъ любезныхъ
Стрѣлы нѣжной Афродиты,
Олимпійское дитя!

И далѣе:

Диркейскій колодезь
Священныя Ѳивы
Вы помните *ярость*
Богини любви:
Тамъ Семелу, Діонисія,
Отъ Кроніона зачавшую,
Не на радость полюбившую,
Ты сожгла, Киприда, молніей:
Губишь все своимъ дыханіемъ,
А потомъ, золотокудрая,
Улетаешь, какъ пчела!

Богиня Сладострастія мститъ человѣку, не покорному ей, чтущему въ сердцѣ своемъ Богиню Цѣломудрія; убиваетъ его и губитъ невинную Федру, «сжигаетъ все своимъ дыханіемъ»; Ипполитъ умираетъ, его должны принести къ отцу; и вдругъ, среди горя и плача, среди несчастій, созданныхъ Афродитою, передъ самымъ появленіемъ Артемиды, Хоръ возглашаетъ радостный, какъ-бы побѣдный гимнъ:

Гордое сердце боговъ и людей
Ты, Афродита, смиряешь.
Вѣетъ надъ ними, порхая, твой сынъ
Легкій, на радужныхъ крыльяхъ,
И надъ пѣвучей соленой волной
И надъ землею летаетъ....
Укрощаетъ Эросъ
И звѣрей свирѣпыхъ
На горахъ живущихъ, —
Только что въ ихъ душу
Темную проникнетъ
Золотымъ лучомъ: —
И морскихъ чудовищъ,
И несмѣтныхъ тварей
Вскормленныхъ землею,
Озаренной окомъ
Солнца, — и людей!
Всѣмъ повелѣваетъ.
Надо всѣмъ, Киприда,
Ты одна царишь!

Какая тишина, какое благоволеніе въ злой силѣ прекраснаго!

Въ этотъ мигъ является Артемида, непобѣжденная и непобѣдившая, чистая, справедливая и холодная. Она снимаетъ клевету съ Ипполита:

О, милый мой, для мукъ ты былъ рожденъ
И жить съ людьми не могъ, затѣмъ, что *сними*
Была для нихъ душа твоя чиста.

Но когда онъ, умирающій, взываетъ къ ней:

О, Артемида,
Взгляни, какъ я страдаю!..

Богиня отвѣчаетъ ему кротко:

Вижу все.
Но слезы лить не должно намъ, блаженнымъ.

Ипполитъ, въ безуміи ропота восклицаетъ:

Зачѣмъ проклясть боговъ не могутъ люди!

Но Артемида утѣшаетъ его, безгнѣвно обѣщаетъ отомстить Афродитѣ, убивъ человѣка, который ей дороже всѣхъ. Борьба продолжается въ безконечность, и поле битвы все то-же — сердце человѣка. Эврипидъ понимаетъ, что эта борьба боговъ — есть истинная жизнь людей, что она — біенье ихъ сердца, движенье крови, усиліе и побѣда мысли. Міръ — двѣ чаши вѣсовъ, вѣчно колеблющихся, двѣ разныя и равныя чаши, съ одной трепетной стрѣлкой вверху. И только двѣ, соединенныя и далекія, онѣ могутъ существовать, обреченныя на ничтожество одна безъ другой:

Если о мудрости вѣчныхъ боговъ помышляю,
Въ сердцѣ моемъ утихаетъ тревога,
И понимать начинаю
Волю безсмертныхъ —
Въ мірѣ земномъ.

Прошло много вѣковъ, борьба Артемиды и Афродиты проявлялась многими символами, люди познали галилейское ученіе цѣломудрія, смиренія, отреченія и покорности, не побѣжденное радостью жизни, и солнца—но и не побѣдившее ихъ.

Эврипидъ какъ будто за много вѣковъ прозрѣвалъ, невѣдомое новое ученіе и носилъ его въ душѣ своей. Это смутно чувствовали люди старой русской Церкви, тихіе и глубокіе, болѣе насъ близкіе къ тайнѣ жизни, потому что они въ эту тайну

*) Трагедія Эврипида „Ипполитъ“ въ переводѣ Д. С. Мережковскаго.

хотѣли проникнуть, тогда какъ теперешній средній человѣкъ, подъ корой сонной нехристіанской и неязыческой пошлости, — къ ней равнодушенъ. Наши древніе иконописцы изображали языческихъ мудрецовъ, поэтовъ и Сибиллъ, предвѣщавшихъ Мессію. И въ Вяжицкомъ монастырѣ, въ храмѣ святого Николая, (1462 г.) подъ Спасителемъ, сидящимъ на престолѣ, изображенъ *«Трагикъ Эврипидій»* со свиткомъ: *«Азъ чаю неприкосновенному родитися отъ Дѣвы и воскресити мертвыя и паки судити имъ»*.

Въ Петербургѣ, на частной сценѣ, предполагается постановка «Ипполита», съ возможной вѣрностью и строгостью. Обѣщано участіе артистовъ императорскихъ театровъ. Хоры будутъ сопровождаться музыкой, которую напишетъ бар. Е. Овербекъ. Полное подражаніе древней постановкѣ недостижимо — да и ненужно. Все мелочное, временное уходитъ съ временемъ, остается лишь вѣчное; и ясною должна быть только цѣпь, соединяющая наши помыслы и желанія съ душой великаго поэта и пророка. Антигона можетъ растрогать на минуту добраго, средняго человѣка, можетъ испугать и ослѣпить душу болѣе глубокую; но надо, чтобы нѣжный, дѣвственный Ипполитъ заговорилъ со сцены, чтобы Богиня Цѣломудрія, Артемида, и Богиня Сладострастія, Афродита, страшная, какъ смерть, золотая и легкая, какъ пчела, — стали вновь лицомъ къ лицу въ вѣчной борьбѣ, губя и возвеличивая сердца человѣческія; и тогда можетъ быть многіе, смутно или ясно, вдругъ почувствуютъ, какъ двѣ чаши вѣсовъ міра, разныя и равныя, — колеблются, и какъ дрожитъ между ними, вверху, единая стрѣлка, не умѣя найти послѣднюю неподвижность.

Д. С. Мережковскій.

Къ выставкѣ В. М. Васнецова.

Какъ современемъ будутъ выдѣлять и сопоставлять типичныя для настоящаго времени имена Левитана, Нестерова и Сѣрова, такъ и теперь въ нашемъ представленіи тѣсно объединились крупныя имена Сурикова, Рѣпина и Васнецова. Это та группа, которая опредѣлила теченіе всей современной русской живописи. Въ нашемъ искусствѣ такъ мало мощныхъ дарованій, крупныхъ индивидуальностей, живопись русская такъ молода, что слѣдуетъ особенно оцѣнить всю важность сдѣланнаго, почти на нашихъ глазахъ, тремя талантливыми и убѣжденными русскими художниками. Никогда въ русскомъ искусствѣ національное самосознаніе не проявлялось такъ сильно, какъ въ творчествѣ названныхъ мастеровъ. И, начиная съ прелестнаго Левицкаго до скучнаго Крамского, все наше искусство затуманено вліяніемъ Запада и большей частью вредно онѣмечено. Покуда Западъ казался далекимъ обольстительнымъ краемъ, гдѣ развивалось неизвѣданное и гигантское искусство, о которомъ доносились лишь отрывочные голоса, русскіе художники ловили каждую крупицу и стремились дѣлать «какъ тамъ». Имъ совершенно некогда было думать о самихъ себѣ, когда они мнили, что знаютъ, гдѣ истина, и только тянулись, чтобы достать ее. Гордости не было въ нихъ и въ этомъ было ихъ несчастіе.

Первая и наибольшая заслуга Сурикова, Рѣпина и, главное, Васнецова въ томъ, что они не убоялись быть сами собой. Ихъ отношеніе къ Западу было вызывающее, и они первые замѣтили весь вредъ огульнаго восторга передъ нимъ. Какъ смѣлыя русскія натуры, они вызвали Западъ на бой и, благодаря силѣ своего духа, сломали прежнее оцѣпенѣніе. Но они дерзнули и смогли это сдѣлать только съ помощью одного и неизбѣжнаго условія— близкаго и осязательнаго знакомства съ тѣмъ же враждебнымъ Западомъ. Когда Васнецовъ гулялъ по Ватикану, или въ Парижѣ всматривался съ интересомъ въ творенія Бёрнъ-Джонса, онъ не хотѣлъ покориться, и, наоборотъ, именно тутъ, въ моментъ преклоненія предъ чарами чужеземнаго творчества, онъ понялъ всю свою силу и ощутилъ съ любовью прелесть своей дѣвственной національности.

Съ тѣхъ поръ, какъ спала съ глазъ завѣса, мы начали осматриваться вокругъ себя и въ этомъ главная заслуга трехъ нашихъ учителей. Они — примитивы возрожденія нашего искусства въ національно-русскомъ духѣ. Путь указанъ и разносторонній, намѣчены суровый образъ Морозовой и милый обликъ Снѣгурочки.

Мы поздно начали сознавать себя, и Западъ, помощью горькаго опыта своего, помогъ намъ понять, что цѣннаго и отличительнаго въ насъ. Васнецовъ, особенно чутко схватившій это, всей проповѣдью своей хотѣлъ разбудить насъ и призвать къ «самобытности», столь опошленной заботами вредныхъ для нашего искусства людей. Нельзя сказать, что Васнецовъ не любитъ Запада, но онъ боится его, не за себя боится, а за тѣхъ слабыхъ, которыхъ, по его убѣжденію, «загубитъ Западъ». Да это и понятно. Слишкомъ тяжелый трудъ вынесъ самъ онъ на своихъ плечахъ, и именно черезъ Западъ и изъ-за ложнаго пониманія русскаго духа. Слишкомъ долго былъ онъ принижаемъ псевдо-русскими проповѣдни-

ками, (поклоняющимися теперь знаменитому Васнецову), чтобъ не бояться за свою голубку Снѣгурочку.

Въ Россіи долго не знали Запада, а теперь, послѣдніе года, онъ лѣзетъ къ намъ и много непрошеннаго и продажнаго мутитъ нашъ взоръ. Но что же хуже, что опаснѣе? Не знать, или знать слишкомъ много? Васнецовъ не задумается отвѣтить: «не знать». Сколько разъ высказывалъ онъ боязнь за молодежь, которая слишкомъ безразборно смотритъ теперь все: и обольстительное, и прекрасное, и низкое.

Но этотъ страхъ за русскую самобытность мнѣ кажется недостойнымъ ни ея самой, ни непоколебимаго творчества Васнецова. Васнецовъ признанъ, вполнѣ признанъ. Владимірскій соборъ и Третьяковская галлерея сослужили незабвенную услугу. Выставка Васнецова въ Академіи художествъ упрочила то уваженіе, которое каждый несъ туда. Она апоѳеозъ *значенія* Васнецова, я не хочу сказать—*творчества*, потому что вѣрю, что Васнецовъ еще будетъ творить. Всѣ 38 картинъ Васнецова иллюстрируютъ его убѣжденныя мысли, онъ всегда остается самимъ собой. И когда сдѣлано то, что мы видимъ, когда у насъ такъ смѣло и звонко начато, когда въ Европѣ уже стали нетерпѣливо ждать «русскаго искусства», что-же бояться намъ за нашу самобытность? Одно надо не забывать и всегда сознавать, что все это только начало, одно лишь начало, вѣрный, но *далекій* путь. Пока это сознаніе не изсякнетъ, намъ нечего бояться.

Сергѣй Дягилевъ.

Музыкальные портреты.

А. Скрябинъ.

Въ настоящемъ сезонѣ молодой композиторъ и піанистъ г. Скрябинъ заставилъ говорить о себѣ петербургскую публику, сразу выступивъ съ интерпретаціей своихъ произведеній, въ симфоническомъ собраніи Русскаго Музыкальнаго Общества и въ такъ-называемомъ «Русскомъ симфоническомъ». Трудно сказать, чтобы оба выхода были одинаково удачны для молодого артиста, и онъ скорѣе взялъ реваншъ во второмъ концертѣ (русское симфоническое) за равнодушіе, встрѣтившее его фортепіанный концертъ въ консерваторіи. Нѣкоторые, слѣдящіе за ходомъ музыкальнаго искусства, привѣтствовали въ артистѣ уже стараго знакомца: припоминался его первый выходъ въ Петербургѣ весной 1894 года и успѣхъ, который встрѣтилъ его экстатическій этюдъ in Dis-moll.

I.

Иной ретивый критикъ готовъ метнуть камнемъ въ г. Скрябина за то, что онъ слишкомъ подражаетъ Шопену и потому лишенъ самостоятельности. Такіе нападки могутъ вызвать лишь горькую улыбку: У насъ, именно, слишкомъ гонятся за псевдооригинальностью, за оригинальностью во что бы-то ни стало, не понимая, что правильный ходъ искусства предполагаетъ здравыя заимствованія, что духовное наслѣдство великаго автора остается мертвымъ капиталомъ, если слѣдующія за нимъ поколѣнія будутъ, изъ страха подражанія, насильственно избѣгать его стиля. Возможна-ли при такихъ условіяхъ преемственность поколѣній художниковъ? И дѣло великаго творца гибнетъ, не находя истинныхъ подражателей, а лишь такихъ, которые подражаютъ исподтишка, въ страхѣ, какъ-бы ихъ не замѣтили, — подражаютъ, кромѣ того, помимо своей воли. Но въ такой подражательности уже нѣтъ свѣжести и того восторга отъ генія, которые вылились бы въ произведеніи его послѣдователя въ первый моментъ, если-бы онъ не побоялся общественнаго запрета и смѣло рискнулъ на недозволенное... И вотъ мы присутствуемъ при такомъ явленіи, какъ идейное разложеніе дѣла Вагнера, мы видимъ современный Байрейтъ, имѣющій по своему культу очень мало общаго съ настоящимъ Вагнеромъ, какъ это прекрасно доказалъ еще недавно Вейнгартнеръ, — мы видимъ массу подражателей внѣшнихъ пріемовъ Шопена и Шумана, но мы тщетно стали-бы искать въ шуманистахъ: Брамсѣ, Іенсенѣ настоящаго духа ихъ руководителя, равно какъ въ произведеніяхъ Падеревскаго, Шарвенки и Мошковскаго мощныхъ настроеній ихъ геніальнаго вдохновителя — Шопена. И, при такихъ условіяхъ, послѣднее слово, сказанное геніемъ, становится дѣйствительно послѣднимъ: оно прозвучитъ — и вѣчность припимаетъ его, чтобы наказать любопытство людей, страстно жаждущихъ его продолженія!

Но не таковъ Скрябинъ, рискнувшій тоже на подражаніе. Гармоніи польскаго композитора показались ему небесными еще въ дѣтствѣ и онъ уже тогда зналъ, куда ему идти.

Онъ воспитывался въ домѣ, гдѣ обожали Шопена и много его продуцировали. Музыка этого ге-

нія покорила мальчика и онъ начинаетъ подражать Шопену сознательно и смѣло.

Посмотрите безчисленные прелюды, этюды разбираемаго автора, — вы скажете, что Шопенъ присутствуетъ у него и въ мелодическихъ оборотахъ, и въ его секвенціяхъ, и въ его кадансахъ (особенно), и наконецъ, въ изысканности его хроматизма. Это — стиль настоящаго Шопена, и, право, не ошибся одинъ критикъ, сказавъ, что произведенія Скрябина—это украденный сундукъ съ ненапечатанными шопеновскими рукописями.

Шопенъ, наконецъ, сказывается и въ скрябинскомъ культѣ рояля, столь рѣдкомъ въ наше время торжества сцены и оркестра. Польскій геній писалъ, какъ извѣстно, только для рояля и даже порвалъ съ обычаемъ писать *для двухъ роялей* (единственное рондо Шопена для двухъ роялей, относящееся къ 1828 г. появилось въ печати лишь послѣ смерти автора) въ такое время, когда Черни, какъ смѣялся надъ нимъ самъ Шопенъ, «охотно сочинилъ-бы увертюру для 8 роялей и 16 лицъ и былъ бы этимъ очень доволенъ». Но Шопенъ разсыпалъ для двухъ рукъ такія богатства, которыя Черни не открылъ-бы для тридцати двухъ.

Апоѳеозъ рояля исторически повторился, хотя не такъ цѣльно и не съ такой силой, въ Листѣ, котораго уже манили краски оркестра и звуки человѣческаго голоса. Но это — Листъ, который писалъ: «мой рояль для меня то, что для моряка его фрегатъ, для араба — его лошадь, даже еще больше: до сихъ поръ онъ былъ моимъ «я», моимъ языкомъ, моею жизнью... Его струны дрожали подъ моими страстями и его послушныя клавиши повиновались всякому капризу... Быть можетъ, меня обманываетъ какое-нибудь таинственное обаяніе, приковывающее меня къ этому инструменту, но я считаю рояль очень важнымъ. На мой взглядъ онъ занимаетъ первое мѣсто въ іерархіи инструментовъ: онъ всего болѣе культивируется и всего болѣе распространенъ... Своими семью октавами онъ обнимаетъ весь оркестръ и достаточно десяти пальцевъ одного человѣка, чтобы передать гармоніи, которыя обыкновенно передаются сотнями музыкантовъ. Мы беремъ разбивные аккорды, подобно арфѣ, долго выдерживаемъ тонъ, какъ духовые инструменты, дѣлаемъ staccato и другіе пассажи, которые раньше были приспособлены лишь для того или другого инструмента. Съ одной стороны у рояля— способность воспринимать въ себя жизнь всѣхъ, съ другой — у него собственная жизнь, собственный прогрессъ и индивидуальное развитіе. Микрокосмъ и микродеусъ!»

Подъ такимъ апоѳеозомъ рояля Скрябинъ, написавшій, несмотря на свои 26 лѣтъ, массу произведеній для этого инструмента, охотно подпишется.

Иные композиторы, какъ Брамсъ, Чайковскій, посвящали роялю лишь часть своей дѣятельности и притомъ далеко не лучшую.

Иные, какъ Лядовъ, посвящая себя исключительно фортепіанному стилю, сводили свое творчество къ мелкой, арабесочной музыкѣ (и по объему, и по содержанію). Я хотѣлъ-бы привѣтствовать въ лицѣ Скрябина шопеніанца и въ томъ смыслѣ, что онъ вложилъ въ свое фортепіанное творчество все свое «я», весь свой духовный міръ. Для него рояль не отдохновеніе отъ другихъ жанровъ, не погремушка талантливаго Лядова. Его не тянетъ къ оперѣ, симфоніи, ораторіи, квартету, гдѣ онъ слишкомъ былъ-бы связанъ требованіями другихъ лицъ. Онъ зоветъ насъ отъ шумныхъ эффектовъ сцены, отъ показной ортодоксальности концерта, въ уголокъ салона, гдѣ рояль поможетъ намъ пережить его пастроенія, которыя станутъ нашими. Оркестръ и театръ соединяетъ людей, рояль ихъ индивидуализируетъ, пожалуй, разобщаетъ и становится лозунгомъ лицъ, вырабатывающихъ свою личность уединеніемъ. Если идеи Вагнера объ образцовомъ театрѣ, т. е. искусствѣ массы, все еще не могутъ осуществиться, то главнымъ образомъ потому, что эту массу составляютъ теперь люди низкаго духовнаго уровня; люди же, мечтающіе о лучшемъ будущемъ, замкнулись въ себя до тѣхъ поръ, пока рѣшающая сила не будетъ на ихъ сторонѣ... И этимъ людямъ рояль Скрябина болѣе родствененъ, чѣмъ гремучее сценическое искусство современности.

II.

Г. Скрябинъ, уступая значительно, по размѣру дарованія, своему великому предшественнику, тѣмъ не менѣе не только повторяетъ его, но является, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, и его продолжателемъ. Его мелодія кажется болѣе современной, хотя и далеко не такъ привлекательной, какъ шопеновская; кромѣ того, она лишена почти всякихъ украшеній, блестящихъ каденцій и пассажей, которые такъ любилъ великій Шопенъ, отдавая должное виртуозному духу своей эпохи. Обладая широкимъ размахомъ и діапазономъ, мотивъ Скрябина тѣмъ не менѣе *коротокъ*, kurzathmig, какъ говорятъ нѣмцы,—

черта, въ значительной мѣрѣ присущая всей современной русской школѣ и отсутствовавшая у Шопена, любившаго тягучій, длинный мелосъ. Широкій размахъ мелодіи соотвѣтствуетъ широкому расположенію гармоническихъ голосовъ (особенно въ «Polonaise», in B-moll). Энгармонизмъ лишь слегка, хотя и геніально, намѣченный у Шопена, получаетъ у нашего автора болѣе широкую трактовку, и въ этомъ отношеніи г. Скрябинъ переноситъ оркестровую энгармонику Листа и Вагнера въ область фортепьянной музыки. Обратите вниманіе далѣе на сложный, синкопированный ритмъ Скрябина, опередившаго даже въ этомъ отношеніи Шопена, слишкомъ подчинявшагося въ своей ритмикѣ народнымъ образцамъ. Еще разъ повторяю, что я здѣсь, конечно, не даю качественныхъ сравненій дарованій Шопена и Скрябина — которыя несоизмѣримы.

Культъ экстаза, столь улыбающійся Скрябину, является до нѣкоторой степени его религіей. Мрачныя настроенія—его страсть, и я не знаю художника, которому нравилось-бы *такъ* раздразнить свою душевную боль, довести ее до высшаго напряженія. Г. Скрябинъ субъективистъ: онъ не принадлежитъ къ тѣмъ художникамъ, которые выражаютъ пассивно то, что даетъ имъ, въ смыслѣ впечатлѣній, жизнь, но къ тѣмъ, которые активно создаютъ собственный міръ впечатлѣній, всматриваясь вдаль и вглубь своей души и вызывая оттуда новыя, странныя видѣнія, не имѣющія ничего общаго съ ихъ повседневною жизнью. И такіе призраки знакомы Скрябину, пишущему одну изъ лучшихъ своихъ вещей — *полонезъ* in B-moll, внушающій представленіе не объ историческомъ польскомъ пановъ и паннъ, а о *шествіи тѣней* — быть можетъ къ мѣсту Страшнаго Судилища.

Лѣтъ 6 тому назадъ композиторъ былъ сильно боленъ нервами: правая рука его была совершенно парализована, три пальца на ней сведены. Казалось, онъ долженъ былъ отказаться отъ хорошо начатой виртуозной карьеры. Но міръ звуковъ не закрылся для него. Изучая въ это время строгія формы Бетховена, онъ далъ волю своей скорби въ большой сонатѣ F-moll, написанной подъ мрачными впечатлѣніями болѣзни. Но болѣзненный кризисъ лишь усилилъ, а не создалъ меланхолическую окраску міросозерцанія молодого автора.

Помимо общаго мрачнаго колорита произведеній г. Скрябина—сама ихъ форма, тяготѣющая къ короткой прелюдіи, къ музыкальному афоризму, указываетъ на меланхолическую окраску дарованія автора, умѣющаго лишь давать волю своему аффекту, но отказывающагося обработать матеріалъ болѣе полно и болѣе цѣльно. Скрябинскія прелюдіи— это недоговоренныя печальныя фразы; онѣ иногда оканчиваются на доминантѣ (напр. прелюдъ въ sol ♯ min.), имѣя тогда уже совсѣмъ мрачно-нерѣшительный характеръ.

Ритмъ Скрябина безпокоенъ, у него безпрестанно встрѣчаются синкопы, ставшія какъ бы правиломъ, смѣшеніе различныхъ размѣровъ, виды ломанаго ритма. Кажется, что вотъ-вотъ ритмическія волны должны побѣжать однообразнымъ потокомъ, но—новый хаосъ ритмическихъ фигуръ! *Вы присутствуете не при законченномъ, но при создающемся.*

Пессимистическая нота не исключаетъ у г. Скрябина нѣкоторой болѣзненности творчества, а подчасъ и манерности, соединенной съ приторностью, — недостатковъ, отъ которыхъ композиторъ болѣе свободенъ въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ: «Allegro de Concert», полонезѣ и послѣднихъ прелюдахъ. Наименѣе удались г. Скрябину, на нашъ взглядъ, его экспромпты, но эта неудача имѣетъ, по отношенію къ остальному творчеству автора, характеръ именно «экспромпта».

У г. Скрябина—3 сонаты, 12 этюдовъ, 50 прелюдовъ, полонезъ, концертъ для рояля съ оркестромъ, мазурки и т. д., но *программной* вещи вы не встрѣтите у него. Отношеніе композитора къ программной музыкѣ — самое скептическое: она вводитъ въ заблужденіе какъ автора, такъ и слушателя. Слушатель можетъ составить самъ себѣ программу, которую ему продиктуетъ его настроеніе. Передъ текстомъ композиторъ чувствуетъ не меньшій страхъ: ничего вокальнаго имъ не издано и имъ написаны лишь два романса на собственныя слова. Отсюда, конечно, вы легко выведете его отвращеніе къ оперѣ и вообще къ драмѣ. Въ оперѣ внѣшность преобладаетъ надъ внутреннимъ содержаніемъ,—здѣсь трудно *согласовать* два искусства, изъ которыхъ каждое должно идти на жалкіе компромиссы.

Внѣшняя біографія Александра Николаевича Скрябина очень проста. Родился онъ въ декабрѣ 1872 года. Воспитывался во 2-мъ кадетскомъ московскомъ корпусѣ. Къ военной службѣ никакихъ симпатій не питалъ, а все время мечталъ о музыкальной карьерѣ, начало которой было положено занятіями въ московской консерваторіи. Здѣсь даровитый юноша занимался у г. Звѣрева и г. Сафонова — по классу рояля, и у г. Танѣева — теоріей композиціи. Занятія послѣдней сильно подвинулись во время упомянутой болѣзни, когда будущій ком-

позиторъ много работалъ надъ анализомъ музыкальныхъ формъ.

Три года тому назадъ и въ прошломъ году г. Скрябинъ съ успѣхомъ выступилъ со своими произведеніями заграницей: въ Брюсселѣ, Парижѣ, Гагѣ, Амстердамѣ и т. д. Наиболѣе сочувственно принялъ молодого автора Парижъ, гдѣ даровитаго русскаго очень тепло привѣтствовала молодая французская школа, въ лицѣ Дю-Парка, Шевильяра и т. д.

Произведенія г. Скрябина въ значительной степени неотдѣлимы отъ исполненія ихъ самимъ авторомъ. Оцѣнить ихъ вы можете лишь въ авторской интерпретаціи. Конечно, г. Скрябинъ не піанистъ-профессіоналъ, и его нѣжный звукъ, какъ и тонкая структура его вещей, теряется въ концертной залѣ. Его произведенія не для большой публики.

Александръ Колтыевъ.

Вопросы искусства *).

Искусство и правительство.

Когда я, послѣ продолжительнаго странствованія по Европѣ, возвратился опять въ Вѣну, ознакомленный съ чужими обычаями и потому болѣе воспріимчивый къ своимъ, то ничто меня такъ горько не удивило, какъ то обстоятельство, что у насъ собственно нѣтъ никакого искусства.

Есть художники, есть отдѣльныя произведенія, есть наконецъ нѣкоторая любовь и пониманіе красокъ и формы, но общественнаго значенія искусство у насъ не имѣетъ и насущной потребности въ немъ не чувствуется. Оно зависитъ отъ усмотрѣнія каждаго. Кому это нравится, тотъ имъ и занимается, но къ числу необходимыхъ образовательныхъ предметовъ оно не принадлежитъ. Каждый, кто не хочетъ быть предметомъ насмѣшекъ, долженъ имѣть хотя какое-нибудь, понятіе о театрѣ, но значенія искусства можно не признавать. Такой «цѣнитель» твердъ въ репертуарѣ французской комедіи и знаетъ «первыхъ любовниковъ» великой Сары Бернаръ точнѣе даже, чѣмъ хронологическій порядокъ германскихъ императоровъ, но назовите ему величайшихъ представителей чужеземной живописи: Моро, Бенара, Больдини, Уистлера, Кноппа, Цорна, которые во всѣхъ городахъ вызываютъ горячій споръ и разнорѣчивыя мнѣнія, и онъ съ удивленіемъ, вовсе не конфузясь, сознается, что ни разу не слышалъ этихъ именъ. Нисколько не возбраняется презирать искусство. Любить его никто не обязанъ.

Послѣдствія ясны. Я говорю не только о томъ, какъ это вредно для умственнаго развитія, какъ позорно въ культурной борьбѣ стоять позади другихъ народовъ, но я имѣю въ виду также и экономическія послѣдствія: если нѣтъ сочувствія къ живописи, то нѣтъ для нея и денегъ, потому что если не любятъ картинъ, то ихъ и не покупаютъ. Въ Вѣнѣ нѣтъ сбыта для картинъ; иностранные художники намъ ничего не присылаютъ, потому что въ этомъ нѣтъ никакого смысла. Наши художники обращаются къ торговлѣ живописью, а если кто неподатливъ и упрямъ, то, претерпѣвъ большую нужду, покидаетъ отчизну и уѣзжаетъ за-границу. Скоро австрійскихъ художниковъ можно будетъ встрѣтить только въ Парижѣ или Мюнхенѣ.

Искусство, выросшее въ пренебреженіи, безъ ухода, не можетъ процвѣтать: оно засыхаетъ, если не вызываетъ вокругъ себя восторга.

Мнѣ могутъ возразить: все это, конечно, справедливо и въ то же время очень печально, но кто же это можетъ измѣнить? Чтожъ тутъ подѣлаешь, когда вѣнцы не воспріимчивы къ живописи? Чтожъ тутъ подѣлаешь, когда «низкіе тона» моднаго куплета вѣнцы ставятъ выше яркихъ красокъ вольнаго свѣта, и когда у нихъ нѣтъ никакого художественнаго чутья? Мы именно не одарены воспріимчивостью къ живописи, мы только музыканты.

Я часто слышу подобные разговоры, но имъ не вѣрю.

Это пустая басня, что будто въ Австріи вдругъ, ни съ того ни съ сего, не стало художественнаго чутья. Прислушайтесь только къ народному говору, какъ все изобилуетъ въ немъ красками и стремится къ образности. Посмотрите на жесты народа, когда онъ при разговорѣ изображаетъ что-то руками. Подумайте также о нашемъ прошломъ въ искусствѣ, которое, не по количеству, но по качеству своихъ произведеній, конечно, можетъ мѣряться съ искусствомъ другихъ народовъ.

Нѣтъ, возраженіе неосновательно.

Воспріимчивость къ живописи у насъ есть. Нужно только эту воспріимчивость воспитывать и культи-

*) Австрійскій критикъ Г. Баръ (Hermann Bahr) состоитъ редакторомъ литературно-художественнаго отдѣла извѣстнаго еженедѣльнаго журнала „Die Zeit“, издаваемаго въ Вѣнѣ. Онъ много содѣйствовалъ своимъ авторитетнымъ вліяніемъ образованію новаго „Общества австрійскихъ художниковъ“ (Secession). Критическія статьи Германа Бара, касающіяся литературы, театра и изящныхъ искусствъ, изданы на нѣмецкомъ языкѣ въ двухъ томахъ (1894 и 1898 гг.) подъ общимъ заглавіемъ „Studien zur Kritik der Moderne“.

Ред.

вировать. Она чахнетъ, потому что въ родномъ саду ея не холятъ, не поддерживаютъ и не развиваютъ. Жизнь искусства слабѣетъ, потому что по отношенію къ нему никто не исполняетъ своей обязанности: ни правительство, ни критика, ни сами художники.

Я не требую отъ правительства какого-нибудь сверхъестественнаго чуда. Я знаю, что оно не волшебникъ. Я не принадлежу къ числу тѣхъ, которые при всякихъ обстоятельствахъ призываютъ правительственную помощь. Гдѣ нѣтъ подходящей почвы, тамъ не поможетъ искусственная разводка. Справедливо мнѣніе, что искусство ничего не требуетъ отъ правительства кромѣ того, что требовалъ у Александра Діогенъ: посторонись, не заслоняй мнѣ солнца.

Государство не можетъ вырастить поэта. Самая усердная дрессировка стипендіями, преміями, наградами, не приноситъ никакой пользы. Но государство должно заботиться, чтобы всѣ его граждане умѣли читать. Поэты должны появляться сами собой, но государство должно принимать мѣры, чтобы они не очутились среди людей неграмотныхъ. Талантовъ оно творить не можетъ, но должно заботиться о созданіи тѣхъ условій, при которыхъ только и возможно процвѣтаніе талантовъ. Вотъ въ чемъ его призваніе: подготовить для искусства воспріимчивую почву.

Нѣтъ любви къ искусству, потому что его еще не понимаютъ. Никто еще не пріученъ правильно воспринимать краски и формы; ни у кого нѣтъ умѣнья видѣть, нѣтъ хорошо дисциплинированнаго глаза. Прійти здѣсь на помощь и есть обязанность правительства.

Во Франціи каждый городокъ въ 30—40 тысячъ жителей имѣетъ свою картинную галерею. Она принадлежитъ городу и управляется муниципальнымъ совѣтомъ. Правительство посылаетъ туда каждый годъ въ даръ картины, которыя оно покупаетъ въ «салонахъ».

Галерея обыкновенно очень скромная, — пять, шесть маленькихъ залъ: старая живопись итальянской, испанской, голландской и нѣмецкой школы въ приличныхъ копіяхъ, французская школа за послѣднее столѣтіе въ оригиналахъ, наконецъ одинъ уголокъ отведенъ для мѣстныхъ художниковъ. Шедевровъ тамъ нѣтъ, но эволюція направленій и техники достаточно ясно выражены въ этихъ незначительныхъ работахъ.

Высокаго наслажденія такія картины не доставляютъ, но онѣ поучительны, такъ какъ даютъ представленіе о художественныхъ направленіяхъ различныхъ эпохъ. Впечатлѣніе незначительно, но сила поучительности велика. Профанъ благодаря этимъ неважнымъ картинамъ выростаетъ до пониманія и разумѣнія великихъ образцовъ.

Отсюда вытекаютъ два послѣдствія: профану есть гдѣ учиться, а для художника есть куда продать картину. Ребенокъ въ первый разъ приходитъ въ картинную галерею своего провинціальнаго города; онъ видитъ тамъ лѣсъ Сальватора Розы; онъ думаетъ: ахъ, такъ вотъ какой видъ имѣетъ нарисованный лѣсъ. Но вотъ рядомъ онъ видитъ лѣсъ Клода Лоррэна, Ватто, и наконецъ лѣсъ представителя школы Корб. Каждый рисуетъ по-своему. Который же художникъ правъ? Такъ доходитъ ребенокъ до сравненія и наконецъ до самостоятельнаго изученія природы. Усвоивъ различныя отношенія художниковъ къ природѣ, онъ составляетъ въ концѣ концовъ собственное мнѣніе. Онъ невольно, разсматривая картину, получаетъ навыкъ замѣчать въ ней какъ ея чисто художественную сторону, такъ и личность художника и саму природу. Онъ узнаётъ, что лѣсъ на картинѣ кажется инымъ, чѣмъ въ дѣйствительности. Онъ узнаётъ, что каждому поколѣнію лѣсъ представлялся различно. Онъ узнаётъ, какъ представляется лѣсъ ему самому. Онъ научается находить себя въ чужомъ прошломъ и въ своемъ настоящемъ. Такимъ историческимъ путемъ зритель выработываетъ себѣ самостоятельный взглядъ на вещи.

У насъ этого нѣтъ. У насъ нѣтъ той школы воспитанія вкуса толпы, которая, вмѣстѣ съ тѣмъ, могла-бы служить художникамъ рынкомъ для сбыта картинъ. Намъ не хватаетъ воспитанія къ пониманію искусства. Отправьтесь только въ провинцію и посмотрите на гимназиста города Линца или Марбурга. Онъ выучилъ массу предметовъ, семь часовъ ежедневно корпѣлъ надъ книгами въ теченіе восьми лѣтъ. Онъ схватилъ верхушки каждой науки. Онъ отчетливо знаетъ, когда родился и умеръ Рафаэль, и вѣритъ на слово тому, что учитель его разскажетъ ему о Рубенсѣ и Веласкецѣ, но онъ во всю свою жизнь не видалъ ни одной настоящей картины. Самое большое, что онъ немножко рисовалъ, такъ что, можетъ быть, онъ еще кос-какъ схватываетъ форму, но его совершенно не учили понимать краски. И еще удивляются, что у него нѣтъ никакого интереса къ живописи, удивляются, если онъ взрослымъ, остановившись передъ картиной, глупо глазѣетъ на нее и болтаетъ тотъ вздоръ, который подсказываетъ ему послѣдній фельетонъ его газеты.

Вѣнская картинная галерея, несомнѣнно, одна изъ лучшихъ въ Европѣ, но воспитательнаго значенія она имѣетъ мало, потому что она частное, а не общественное достояніе. Туда пріобрѣтаются картины въ зависимости отъ случая, а не по ихъ художественному значенію. Въ галереѣ много блеску и великолѣпія, но по ней нельзя составить себѣ понятія о развитіи родного и чужеземнаго искусства за послѣднее столѣтіе.

Мы, австрійцы, нуждаемся въ государственной картинной галереѣ современнаго искусства, чтобы воспитать для художниковъ воспріимчивую публику; такъ-же необходимы намъ и провинціальные музеи, которые правительство ежегодно снабжало бы образцами современной живописи. Это стоило бы вовсе не такъ дорого. Нужно только заботиться, чтобы деньги не тратились вопреки своему назначенію, на нехудожественныя цѣли. Такимъ образомъ провинціальные музеи стали-бы какъ бы архивомъ всѣхъ движеній въ изящныхъ искусствахъ.

Я боюсь требовать отъ правительства, чтобы оно поощряло художниковъ, потому что это легко можетъ принести больше вреда, чѣмъ пользы. Я требую только, чтобы оно занялось воспитаніемъ публики. Пусть оно позаботится, чтобы народъ научился видѣть, пусть оно пробудитъ въ народѣ пониманіе формы и красокъ и научитъ его языку искусствъ, — говорить же онъ будетъ самъ.

II. *Искусство и академія.*

Я указалъ, какъ правительство могло бы помочь искусству, если бы оно только, вмѣсто насильственнаго размноженія художниковъ, доставило профанамъ толковое, прочное образованіе, которое научило бы ихъ наслажденію прекраснымъ.

Я бы хотѣлъ теперь сказать нѣсколько словъ объ академіи, которую всѣ поносятъ, какъ опасность и позоръ для искусства, и обсудить вопросъ о томъ, не можетъ ли она въ концѣ концовъ превратиться во что-нибудь полезное.

Во многомъ обвиняютъ академію Не только увлекающаяся молодежь, которая, главнымъ образомъ, презираетъ принужденіе и всякую школу, но и зрѣлые люди бранятъ ее. Постоянно повторяютъ старую исторію съ Макартомъ, который за неспособностью былъ удаленъ изъ академіи, — ясный примѣръ того, что академія вмѣсто того, чтобы двигать и развивать, только тормазитъ и мѣшаетъ.

Но пусть наша академія утѣшится: за границей не лучше. О школахъ повсюду дурная молва и художники повсюду жалуются на потерянное время. То же самое говорится и въ Парижѣ, Берлинѣ и Мюнхенѣ.

Повсюду ругаютъ художественныя школы, а онѣ все-таки вездѣ существуютъ. Всѣ ихъ бранятъ, но никто не отваживается высказать мнѣніе, что можно было бы обойтись и безъ школъ. Какъ разъ въ искусствѣ техника такъ важна и ее пріобрѣсти такъ трудно, что едва-ли можно обойтись безъ руководства опытныхъ людей, если не захочешь даромъ блуждать и тратить силъ понапрасну. Великій талантъ, конечно, проявится безъ посторонней помощи, онъ самъ создастъ себѣ средства, но за то сколько онъ перенесетъ разочарованій! Маленькій талантъ, который, однако, можно бы было довести до утѣшительныхъ размѣровъ, хилѣетъ безъ школы.

Это сознаютъ всѣ и потому нигдѣ въ сущности борьба не ведется противъ самой академіи, но повсюду противъ стоящихъ во главѣ ея академиковъ, какъ будто въ общемъ достойное похвалы, благотворное и необходимое дѣло только вручено неподходящимъ людямъ. Виноваты же тутъ вовсе не отдѣльныя личности—X или У, а самый родъ людей, которые стоятъ во главѣ художественныхъ школъ. Преподавателей искусства выбираютъ всегда изъ художниковъ, вмѣстѣ съ тѣмъ какъ разъ они-то и не должны быть профессорами: скорѣе всякій другой, чѣмъ они.

Я думаю, это ошибка со стороны академіи, что профессора ея—художники, потому что обязанности учителя и художника никакъ нельзя согласовать. По самой своей природѣ художникъ не можетъ исполнять обязанности преподавателя. Одно исключаетъ другое.

Каковъ-же долженъ быть учитель? Къ искусству нельзя такъ же относиться, какъ и къ наукѣ. Профессоръ не можетъ вложить искусство въ того, кто имъ уже не обладаетъ. Это есть природная способность—быть индивидуальнымъ, отличаться отъ другихъ, имѣть свой собственный взглядъ на людей и на вещи.

Такимъ вещамъ нельзя научить, нельзя научиться. Если-бы это можно было передавать другимъ, оно бы этимъ самымъ уничтожалось. Искусство должно быть въ художникѣ. Учитель долженъ ему только помочь его найти, онъ долженъ помочь ученику свести его внутреннее, личное, къ простой и ясной формулѣ, и найти подходящія средства для внѣшняго выраженія и сообщенія другимъ этихъ внутреннихъ, душевныхъ, настроеній. Учитель долженъ оказывать художнику именно тотъ видъ техниче-

ской помощи, котораго требуетъ характеръ его дарованія.

Все это и есть именно то, въ чемъ такъ нуждается каждый художникъ, и чего онъ никакъ не можетъ сдѣлать самъ. Для художника нуженъ психологъ, который проникъ бы въ его душу, понялъ его внутреннія стремленія, и вооружилъ его необходимымъ мастерствомъ для ихъ осуществленія.

Главная задача художника — это быть совершенно самостоятельнымъ въ своихъ чувствахъ и стремленіяхъ, что несовмѣстимо съ задачей психолога — воспринимать чужую индивидуальность и чувствовать такъ-же, какъ и она.

Нужно только видѣть художника, какъ безпомощно и растерянно стоитъ онъ обыкновенно передъ чужой картиной. Профанъ здѣсь гораздо скорѣе найдется. Профанъ, если онъ хоть немного свѣдущъ, спроситъ себя: что собственно изображаетъ эта картина, какая ея главная мысль, что это такое? И когда онъ по краскамъ и формѣ, и отчасти изъ объясненій художника, пойметъ замыселъ автора, то онъ скажетъ: да, прекрасно, но чтобы намѣренія художника осуществились удачнѣе, слѣдовало-бы здѣсь измѣнить, тамъ исправить и т. д.

Онъ, по крайней мѣрѣ, входитъ въ планы художника, цѣнитъ произведенія его по вложенному въ нихъ замыслу, и принимаетъ въ соображеніе, что художникъ хотѣлъ сдѣлать и что онъ смогъ сдѣлать. Напротивъ того художникъ спрашиваетъ: послѣ какихъ измѣненій эта картина могла-бы стать моей?

Онъ, главнымъ образомъ, принимаетъ въ соображеніе лишь то, какъ онъ самъ обработалъ-бы ту-же тему. Такая оцѣнка въ натурѣ всякаго художника, потому что они всѣ имѣютъ свое личное, непоколебимое, пониманіе вещей и не допускаютъ никакого другого.

Въ его натурѣ все подчинять своему субъективному «я». Онъ не былъ бы художникомъ, если бы онъ могъ преисполниться чужими настроеніями, если-бъ онъ могъ быть учителемъ.

Чѣмъ своеобразнѣе у кого-либо духовный міръ, чѣмъ сильнѣе его внутреннія настроенія прорываются наружу и чѣмъ наивнѣе онъ считаетъ свои взгляды чѣмъ-то простымъ и всѣмъ понятнымъ, чѣмъ-то такимъ, что не можетъ быть инымъ ни у кого другого, что само по себѣ представляетъ не только его личную, субъективную правду, но и что-то общеобязательное, тѣмъ значительнѣе такой человѣкъ какъ художникъ и тѣмъ пагубнѣе онъ какъ учитель. Такой учитель не только будетъ игнорировать чужую индивидуальность, то есть именно то, что и составляетъ главное качество ученика, но онъ ее будетъ даже ненавидѣть, отрицать, потому что она является для него ложью по отношенію къ его собственной, субъективной правдѣ.

Несмотря на все желаніе, такой учитель не могъ бы указать своему ученику на нужные и подходящіе для него пріемы художественнаго мастерства, потому что его собственные пріемы вытекаютъ изъ его личныхъ воззрѣній и настолько субъективны, что не пригодны ни для кого другого. Какъ разъ величайшіе художники самые плохіе учителя.

Это старая истина: великіе художники воспитываютъ только хорошихъ копіистовъ своихъ картинъ. Кропателей они поощряютъ, таланты они тормазятъ. Кропателей они знакомятъ съ верхушками искусства, снабжая ихъ чисто внѣшними уловками своего знанія, таланту же они вредятъ, потому что навязываютъ ему чуждыя для него формы. Да это и понятно. Представьте себѣ, если бы молодой Бурже пришелъ къ Зола или Зола къ Дюма-отцу и сказалъ: пожалуйста, скажите, какъ писать романы. Вѣдь каждый знаетъ только какъ надо писать свои собственные романы, имѣетъ свои собственные пріемы творчества, которые другимъ не могутъ быть полезны.

Художникъ, который въ простотѣ душевной и не догадывается, что ученики его должны рисовать не его картины, а свои собственныя, приноситъ какъ учитель еще небольшой вредъ. Онъ просто говоритъ: посмотрите сюда! такъ я рисую! И ученикъ, въ которомъ есть какіе нибудь задатки и который хоть что нибудь понимаетъ, возражаетъ: я хочу рисовать не васъ, но природу (принимая свой личный взглядъ на природу за самое природу), и покидаетъ его. Художники-же болѣе развитые, имѣющіе критическія замашки, какъ преподаватели гораздо опаснѣе. Они понимаютъ, что каждый долженъ имѣть свою особую правду и красоту, и очень хотѣли бы помочь ученику, какъ слѣдуетъ. Но это имъ не удается, потому что они, все-таки, сами художники, которые не могутъ сбросить свое «я» и забыть себя. Никакое стараніе не помогаетъ. Они тщетно призываютъ къ природѣ, которой они даютъ тотчасъ свою личную окраску, и, чистосердечно воображая, что воспитываютъ ученика «на натурѣ», они, въ концѣ концовъ, все-таки навязываютъ ему свой личный темпераментъ. Необходимымъ слѣдствіемъ сильнаго художественнаго дарованія профессора является то обстоятельство, что «натуру» такой профессоръ видитъ только въ своей собственной живописи. Такіе преподаватели особенно вредны потому, что ученикъ не замѣчаетъ опасности.

И добрыя намѣренія здѣсь ничего не значатъ. Настоящій художникъ никогда не можетъ быть хорошимъ учителемъ. Художникъ живетъ только для себя самого, учитель же долженъ быть для другихъ. Художникъ долженъ быть непоколебимъ и рѣшителенъ, учитель долженъ приноравливаться къ каждому ученику. Художникъ всевластно подчиняетъ своей натурѣ, учитель долженъ допускать свободу въ другихъ.

Пусть учитель будетъ психологомъ, который съумѣетъ, по самымъ неуловимымъ и незамѣтнымъ признакамъ, предугадать, распознать и вывести на дорогу чужую натуру, въ то время когда она еще колеблется и не находитъ себя.

Пусть онъ будетъ «диллетантомъ», который, не обладая прямолинейностью, способенъ на время забыть свои личныя настроенія, можетъ стать на чужую точку зрѣнія, и готовъ жить чужими нервами и чувствами.

Пусть онъ будетъ техникомъ, который располагаетъ всѣми техническими средствами, которыя извѣстны въ исторіи искусства.

Всѣмъ этимъ условіямъ должны были-бы отвѣчать профессора академіи, въ случаѣ если послѣдняя начнетъ, наконецъ, исполнять свое назначеніе.

Они должны быть истолкователями и преподавателями искусства, а никакъ не художниками.

Германъ Баръ.

Бесѣды художника.

Письма изъ Парижа.

I.

Въ февралѣ открылась у George Petit выставка картинъ Monet, Sisley, Besnard, Cazin и Thaulow'a. Трое изъ этихъ мастеровъ считаются (весьма основательно) корифеями современной французской школы, другіе два — очень симпатичные, здоровые художники, и потому естественно, что выставка эта явилась событіемъ первой важности въ парижскомъ художественномъ мірѣ. Монэ представленъ болѣе разносторонне, чѣмъ обыкновенно, такъ какъ, рядомъ съ его постоянными (прекрасными) свѣтовыми этюдами, выставлены двѣ громадныя картины перваго періода, въ которыхъ, несомнѣнно, сказалось вліяніе Мапэ. Но надо сознаться, что послѣдователь превзошелъ, и далеко, предшественника. Манэ всегда вымученъ, разсудоченъ и, просто, мало талантливъ, у Монэ-же чувствуется истинный темпераментъ живописца. Зеленый шлейфъ, на куріозномъ дамскомъ портретѣ шестидесятыхъ годовъ, написанъ съ такимъ бріо, съ такимъ яснымъ и простымъ пониманіемъ красокъ и отношеній, что я не могу припомнить чего-либо подобнаго по мастерству живописи во весь XIX-й вѣкъ. «Завтракъ» его-же (мать подчуетъ ребенка) очаровательная сцена, нѣчто въ родѣ фотографіи грандіозныхъ размѣровъ со стереоскопическимъ рельефомъ, отличается тѣми-же качествами, и если лица ребенка и няни не такъ удачны, то это вполнѣ искупается блестяще переданнымъ свѣтомъ, фигурами матери и элегантной гостьи, которая, не раздѣваясь, стоитъ у окна въ скучающей позѣ, а главное — божественной живописью. Я пришелъ въ совершенный восторгъ отъ накрытаго помятой скатертью стола, отъ судковъ, отъ булки и рыжеватаго винограда на блюдцѣ, — въ такой восторгъ, что мнѣ даже захотѣлось отдать этой «nature morte» предпочтеніе передъ любимыми картинами Шардэна. И забавно то, что вся эта вещь, грубо кичащаяся своимъ натурализмомъ, стала теперь, отойдя въ исторію, и поэтичной и очаровательной, какъ изрѣдка бываютъ поэтичны и очаровательны старинные дагерротипы.

Казенъ представленъ чрезвычайно полно и разносторонне: есть и лунныя ночи (особенно хорошъ Пизанскій соборъ при лунѣ), и сцены съ фигурами, и мельницы, и огороды, и сумерки, и тусклые дневные эффекты, и все это превосходно, полно тихой поэзіи и нѣжности, всегда очень тонко, но, къ сожалѣнію, слегка слащаво и салонно. Хорошій мастеръ Казенъ, но онъ покажется приторнымъ и пустоватымъ, если рядомъ съ нимъ повѣсить Констэбля или Руссо.

Среди картинъ Бенара выставлена его «Желтая дама», вызвавшая такой скандалъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Поблекла-ли живопись или мы приглядѣлись, но эта вещь больше не кажется экстравагантной. Вѣчный грѣхъ Бенара — какой-то иллюстраторскій размахъ, и здѣсь, къ сожалѣнію, настолько поражаетъ, что мѣшаетъ наслаждаться поэтично задуманнымъ эффектомъ борьбы лампы со свѣтомъ луны. Такой-же малосимпатичной хлесткостью отличаются и многія другія его вещи, среди которыхъ, впрочемъ, много весьма красиваго и изящнаго; вообще-же онъ попрежнему блещетъ своеобразной красочной гаммой, странными сопоставленіями фіолетоваго или голубого съ желтымъ, сопоставленіями, привлекательными въ своемъ спокойствіи и благородствѣ. Лучше всего — портретъ крайне изящной дамы (тонъ блѣдно-зеленоватаго тѣла и се-

ребристое съ блестками платье безподобны), а также «Торгъ лошадьми», имѣющій въ себѣ по композиціи нѣчто фрагонаровское: подъ высокими деревьями маленькія фигурки, очень ловко нарисованныя; пикантенъ эффектъ яркозеленой, мокрой травы, глинистой дороги, испещренной лужами, и свѣтлѣющаго неба.

Сизле, какъ всегда, просто, бездушно, но мѣтко разрѣшаетъ красочныя задачи. Лучше всего два этюда наводненія, изъ которыхъ одинъ прямо первоклассная вещь, врядъ-ли имѣющая себѣ подобную во всемъ твореніи мастера.

Таулоу со своими водоворотами, снѣгами и красными домами надоѣлъ, и его какъ-то больше не цѣнишь, но въ то-же время чувствуешь, что это несправедливо, такъ какъ онъ, если и однообразенъ, то и однообразно хорошъ; каждая его картина очень свѣжа по краскамъ, мотивъ удачно выбранъ, живопись вкусная, но отчего-то все это не дѣлаетъ его произведеній серьезными и глубокими, и къ нимъ выработалось отношеніе, чуть-чуть напоминающее отношеніе къ Каламу.

Въ заключеніе можно было-бы сдѣлать опытъ классификаціи этихъ пяти мастеровъ и вотъ какіе получились-бы результаты: разставляя ихъ въ порядкѣ по силѣ чисто живописнаго дарованія, первымъ всталъ-бы Монэ, затѣмъ Таулоу, далѣе Бенаръ, Сизле и Казенъ; по степени поэтическаго дара получился-бы такой рядъ: Казенъ, Бенаръ, Таулоу, Сизле, Монэ; по силѣ индивидуальности: Монэ, Бенаръ, Казенъ, Сизле и Таулоу; по степени привлекательности въ глазахъ публики: Таулоу, Казенъ, Сизле, Бенаръ, Монэ. — Разберись, кто хочетъ!

II.

Съ нѣкоторыхъ поръ открыта въ Люксембургскомъ музеѣ новая зала, цѣликомъ заполненная даромъ А. Hayem. Это собраніе тѣмъ особенно интересно, что въ немъ порядочное количество композицій загадочнаго Г. Моро, о которомъ до сихъ поръ, пока его собственный музей, завѣщанный городу, еще не устроенъ, мы имѣли самое смутное, но и лестное понятіе. По отзывамъ о Моро мнѣ всегда ужасно хотѣлось полюбить его, и я надѣялся прійти отъ него въ восторгъ. Увы! этого мнѣ не дали собранныя здѣсь картины, и это не мое личное впечатлѣніе, но и большинства художниковъ, также бывшихъ заинтересованными этой полумиѳической личностью и также «желавшихъ полюбить» его. Разумѣется, послѣ всего того, что было написано о немъ, по поводу его кончины, самыми умными и глубокими людьми, число восторженныхъ теперь не уменьшилось, но боюсь, не есть-ли это просто «пресьезничанье», воспитанное символической литературой! Гюставъ Моро былъ очень хитроумный мыслитель, отлично знавшій старыхъ мастеровъ, очень свѣтскій отшельникъ, тонко игравшій свою загадочную роль, но при этомъ онъ обладалъ лишь мизернымъ талантомъ, почти столь-же мизернымъ, какъ Блэкъ, съ которымъ онъ имѣетъ то общее, что его больше любили литераторы, нежели художники. У Моро не было при томъ-же капли вдохновенія (и тѣмъ онъ гораздо ниже Блэка), но много выдумки и много хитрости. Поэтому онъ такъ легко вводилъ въ обманъ тѣхъ, кто любитъ *читать* изъ картинъ и мало смотритъ на живопись. Впрочемъ, и выдумка его слабая и вымученная и, пожалуй, скорѣе не выдумка, а компиляція всевозможныхъ впечатлѣній, вынесенныхъ изъ изученія древнихъ мастеровъ, компиляція далеко не ловкая и не глубокая. Среди картинъ дара Hayem лучшая, наиболѣе эффектная и бодрая — «Фаэтонъ» (но уже никакъ не обѣ Саломеи), и то, глядя на нее, невольно вспоминаешь плафонъ Делакруа въ Луврѣ: «Аполлонъ, поражающій змѣя Пиѳона» и, вспомня это геніальное произведеніе, акварель Моро покажется немощной пародіей на него.

Кромѣ того въ этомъ дарѣ два рисунка, довольно слабыхъ, Ропса, недурная картинка Раффаэлли, къ сожалѣнію, немного напоминающая въ фигурахъ Вл. Маковскаго, неважный Казенъ, хорошіе рисунки Рибо, посредственные — Лермитта, пастель де-Ниттиса, типичный портретъ Barbey d'Aureveilly работы Левп и портретъ самого Hayem, писанный во вкусѣ XVI в. Delaunay. Очаровательенъ маленькій набросокъ Willette'a.

Парижъ, февраль 1899 г. *Александръ Бенуа.*

Письма изъ Мюнхена.

III.

Сецессіонъ въ Вѣнѣ.—Выставка пятидесятилѣтія австрійскаго искусства. — Посмертная выставка произведеній Марольда. — Основаніе сецессіона въ Берлинѣ. — Походъ Антона фонъ-Вернера. — Нѣчто о титулахъ и орденахъ.

Мнѣ попался въ руки каталогъ недавно основаннаго въ Вѣнѣ общества австрійскихъ художниковъ (Secession). Въ немъ стояли имена Симона, Бенара, Александера, Дилля, Цорна, Менара, Уольтона, Таулоу,—и я рѣшился ѣхать въ Вѣну.

Вѣнскимъ сецессіонистамъ везетъ рѣшительно больше, чѣмъ самимъ мюнхенцамъ. Общество ихъ основано всего въ апрѣлѣ 1897 г., и уже въ ноябрѣ того-же года городъ предоставилъ имъ въ полное распоряженіе прекрасный кусокъ земли въ центрѣ города, въ двухъ шагахъ отъ Ринга и отъ музеевъ. Явились поставщики, архитекторы, художники и скульпторы, предложившіе безвозмездно свои услуги для постройки выставочнаго зданія, и въ апрѣлѣ 1898 г. былъ заложенъ первый камень зданія, а въ октябрѣ всѣ работы окончены и съ 12 ноября уже открылась выставка Общества. Зданіе построено очень оригинально, въ немъ есть превосходные куски, напр., фронтонъ, но общее впечатлѣніе менѣе удовлетворительно; есть что-то тяжелое во всей постройкѣ, въ ней мало изящества, которое растрачено въ мелочахъ. Тяжеловѣсности постройки много способствуетъ круглый куполъ, въ видѣ громаднаго шара, вѣнчающій зданіе; онъ весь золотой и состоитъ изъ переплетающихся лавровыхъ листьевъ. Лѣпныя украшенія фронтона несравненно удачнѣе живописи на задней сторонѣ зданія; это врѣзанные въ сырую еще штукатурку контуры стилизованныхъ женскихъ фигуръ, пройденныя сверху тремя-четырьмя красками, — принципъ красочнаго sgraffito въ грубой формѣ. Внутреннее убранство тоже, такъ называемаго, «новаго стиля» выдержано элегантно и съ большимъ вкусомъ.

Что касается самой выставки, то меня постигло нѣкоторое разочарованіе: здѣсь очень много хорошихъ вещей, но все это уже перебывало на всѣхъ европейскихъ выставкахъ и есть много такого, что мнѣ приходилось по три, по четыре и по пяти разъ уже видѣть въ Парижѣ, въ Мюнхенѣ, въ Венеціи, въ Берлинѣ и Дрезденѣ. Кромѣ хорошихъ вещей хорошихъ художниковъ, есть и плохія вещи хорошихъ художниковъ и есть, наконецъ, и много плохихъ вещей плохихъ художниковъ. Послѣднія падаютъ на Австрію и Галицію. Какъ можно допустить на избранной выставкѣ такія вещи, какъ дрянные цвѣточки *Альта*, или «Ленбаховскія головки» *Аксентовича* со всѣми недостатками, иногда очень рѣзкими, этого громаднаго мастера и ни съ однимъ изъ его достоинствъ, или портреты *Вышолковскаго*. Сюда-же надо отнести тѣ нелѣпыя попытки сдѣлать непремѣнно что-нибудь «въ новомъ вкусѣ», которыя вдохновляются хорошими, но очень плохо переваренными образцами изъ Мюнхена или Парижа. Этимъ отличается между прочимъ и предсѣдатель общества Густавъ *Климтъ*, обладающій, впрочемъ, нѣкоторымъ талантомъ. Посмотрите, что онъ дѣлаетъ. Въ квадратной, нѣсколько растянутой въ ширину, золоченой рамѣ собственнаго изготовленія и раскраски изображенъ бюстъ женщины въ хитонѣ, съ чешуйчатой броней на груди, съ копьемъ въ лѣвой рукѣ и со статуей побѣды въ правой. На головѣ — тяжелый шлемъ съ красной гривой, обрѣзанной рамою. Внизу подпись на рамѣ: «Pallas Athene». На самой картинѣ подпись въ углу: «Gustav Klimt». Здѣсь сдѣлано все, чтобы походить на Франца Штука. Извѣстный плакатъ послѣдняго для прошлогодней соединенной выставки всѣхъ художественныхъ обществъ Мюнхена совершенно такого-же содержанія, до чешуи, красной обрѣзанной гривы и подписи на рамѣ и холстѣ. Трудно было болѣе поддѣлать. Однако вещь и помимо этого перепѣванія чужихъ мотивовъ была очень слаба. Это едва-ли вяжется съ достоинствомъ предсѣдателя такого общества. Есть на выставкѣ нѣсколько нелѣпыхъ вещей, въ которыхъ ничего разобрать нельзя и которыя сваливаются публикой, да и очень мало, въ большинствѣ случаевъ, интеллигентными вѣнскими художниками въ общую кучу «новаго искусства». Къ такимъ вещамъ принадлежитъ «Женщина» Штейера, «Видѣніе» Фридриха и др.

Изъ вещей хорошихъ художниковъ здѣсь есть портреты *Уольтони* (портретъ жены и портретъ дочери — маленькой дѣвочки въ горностаевой шубкѣ), *Лаври*, *Гандара*, — извѣстный портретъ красавицы второй имперіи M-me Gautereau; здѣсь есть «Зеркало» *Александера*, «Въ циркѣ» *Симона*, «Судъ Париса» *Менара*, есть вещи *Таулоу*, *Мелькерса*, *Анри Мартэна*, *Лагарда*, *Скарбины*, *Дилля*, *Экстера*. Послѣдній опять явился «бенаристомъ» и его «Послѣ купанья» сильно напоминаетъ знаменитую «Femme au feu» Люксембургскаго музея. Зато самъ Бенаръ не похожъ совсѣмъ на себя и поставилъ очень плохую «Конную ярмарку», непріятную, коричнево-красную, сухую. Есть неизбѣжный *Бильотъ* и, конечно, есть и бильотинисты, художники начинающихся сумерокъ; самый крупный изъ нихъ *Эженъ Жетель*, какъ онъ самъ себя произноситъ и какъ подписывается, а на самомъ дѣлѣ ни больше, ни меньше, какъ вѣнецъ *Эугенъ Іеттель*.

Есть на выставкѣ и послѣдняя вещь *Уде*, бывшая въ мюнхенскомъ Сецессіонѣ, — громадный холстъ «Тайная Вечеря», трактованная въ обычной манерѣ Уде съ меньшими недостатками, чѣмъ другія вещи его послѣднихъ лѣтъ. Изъ Мюнхена попалъ сюда и необыкновенно граціозный женскій портретъ *Броу* (Robert Broygh), — дама съ цѣпочкой и съ китайскимъ божкомъ. Этотъ художникъ несравненно

болѣе изъ категоріи *уистлеріанцевъ*, чѣмъ сами «boys of Glasgow»; онъ обладаетъ необыкновеннымъ вкусомъ и изяществомъ пріемовъ.

Цѣлая комната отведена произведеніямъ *Цорна*. Здѣсь выставлено большинство его офортовъ, о которыхъ говорить излишне, есть его статуетка, не прибавляющая къ лаврамъ мастера ничего, и есть много старыхъ картинъ 1888 и 1889 гг., Богъ вѣсть кѣмъ сюда поставленныхъ, которыя могутъ убавить лавры художника. Эти черные и безцвѣтные портреты не имѣютъ ничего общаго съ живописью знаменитой кокотки въ сѣрой накидкѣ и въ красномъ платьѣ. Изъ новыхъ вещей выставлены: «Лѣстница» — двѣ дѣвушки въ шведскихъ костюмахъ, спускающіяся по деревянной лѣстницѣ, небольшой набросокъ «Въ пивной» и большая вещь «На льду». Всѣ они несравненно слабѣе и «Тоста» и «Кокотки» и даже «Ярмарки». «На льду» — большой холстъ весь въ темносинихъ тонахъ индиго; на первомъ планѣ слѣва фигура, съ освѣщеннымъ лицомъ, приблизительно въ величину натуры; сразу нельзя разобрать, женщина это или мужчина, постепенно, однако, можно ориентироваться и, отыскавъ муфту, вы отгадываете, что она принадлежитъ женщинѣ. Пятно головы безъ глазъ, безъ носа, съ одной щекой, взято мастерски, но, мнѣ кажется, у художника ускользнуло чувство художественной мѣры, которое въ немъ иногда, напротивъ, развито въ необычайной степени. Цорнъ по преимуществу художникъ впечатлѣнія, но не столько впечатлѣнія красокъ, сколько впечатлѣнія формы; эту сторону природы онъ понимаетъ, какъ никто, и вотъ причина громаднаго успѣха его офортовъ. Широта взгляда, доходящая до того, что художникъ способенъ сконцентрировать весь интересъ на щекѣ, на одномъ глазѣ, подчинить ему все остальное! Такъ онъ заставилъ заговорить глазъ лѣвой дѣвушки, идущей по лѣстницѣ («Лѣстница»), и потушилъ все остальное; такъ у него загорѣлась щека дамы («На льду») и потухло все другое. Здѣсь нужно огромное художественное чутье, совершенно особенное чувство мѣры, иначе легко потерять равновѣсіе.

* *
*

Послѣ сецессіонистовъ я попалъ на «выставку пятидесятилѣтія австрійскаго искусства». Это нѣчто до такой степени забавное, что при одномъ воспоминаніи объ этомъ длинномъ рядѣ залъ съ сотнями превосходно отретушированныхъ и съ необыкновенной корректностью зализанныхъ и опрятныхъ картинокъ — становится весело. Тутъ есть произведенія всѣхъ трехъ категорій добраго стараго времени: есть четырехсаженныя историческія композиціи, само собою разумѣется, патріотическаго содержанія и коричневаго вида; есть великолѣпные экземпляры того портретнаго искусства, которымъ въ 50-хъ годахъ пробавлялись не одни вѣнскіе художники, но которое теперь главнымъ образомъ культивируется въ Вѣнѣ; есть здѣсь, наконецъ, и сотни тѣхъ жанровыхъ картинокъ съ тирольцами съ голыми колѣнками и съ желтобурыми лицами на фонѣ зеленаго озера, передъ которыми вѣчно стоитъ толпа любителей этого сюрта и восхищается отчетливостью и чистотой работы.

Было время, когда вся Европа занималась этимъ искусствомъ, по поводу него писались самыя серьезныя статьи съ самымъ глубокомысленнымъ видомъ; все это покупалось галлереями и наполняло музеи. Это прошло почти повсюду, но Вѣна, городъ консервативный до послѣдней степени, не можетъ отказаться отъ этой живописи, какъ не можетъ отказаться порядочный вѣнецъ отъ настоящихъ вѣнскихъ бакенбардъ съ пробритымъ подбородкомъ.

Анжели считается въ Вѣнѣ до сихъ поръ величайшимъ европейскимъ портретистомъ. На выставкѣ есть нѣсколько громадныхъ холстовъ Матейки, говорятъ, очень знаменитыхъ и замѣчательныхъ. И эти сухія безжизненныя громады безъ признака художественнаго темперамента, безъ искры какого-бы то ни было увлеченія, кромѣ увлеченія патріотическаго, эта панорама мѣднокрасныхъ лицъ и неестественно разставленныхъ фигуръ, — все это считалось когда-то искусствомъ, а въ Краковѣ и до сихъ поръ всѣ вѣрятъ, что Матейко — величайшій изъ художниковъ всѣхъ временъ.

* *
*

Крупнымъ событіемъ нынѣшняго сезона является выставка въ Мюнхенѣ произведеній недавно умершаго Марольда, устроенная редакціей «Fliegende Blätter», — изданія, которому этотъ художникъ въ послѣдніе годы отдавалъ свои лучшія вещи.

Парижъ всегда задавалъ тонъ въ художественномъ мірѣ, всегда былъ источникомъ всевозможныхъ новыхъ теченій, былъ очагомъ тѣхъ раздоровъ, споровъ, которые вызывались этими теченіями; можно безъ преувеличенія сказать, что исторія живописи и скульптуры XIX вѣка до 70-хъ гг. почти исключительно «создавалась» въ Парижѣ. То-же было съ иллюстраціей: извѣстный типъ, манера иллюстрированія нарождалась въ Парижѣ и быстро распространялась по всему свѣту. Когда *Гаварни* дѣлалъ свои

литографіи, такія-же литографіи сотнями тысячъ печатались по всей Европѣ. Явился *Доре*, заполняя всѣ издательскіе рынки своими иллюстраціями, и тотчасъ же явились его подражатели во Франціи, въ Германіи, даже у насъ въ Россіи. За Доре была, по крайней мѣрѣ, одна заслуга: онъ создалъ свой жанръ, совершенно оригинальный и въ началѣ несомнѣнно интересный; это былъ крупный талантъ. Его подражатели взяли, главнымъ образомъ, только однѣ пошлыя стороны этого таланта и каждый изъ нихъ по мѣрѣ силъ украсилъ ихъ своей собственной пошлостью. Явились всѣ эти Ріу, Каразины и тому подобные господа, которые въ конецъ испортили, и безъ того не слишкомъ тонкіе, вкусы большой публики. Нѣчто новое внесъ въ иллюстрацію *Эмиль Баяръ*, также наплодившій сотни подражателей, очень старательно и усердно его опошлявшихъ. Баяръ отвергъ условность Доре, у него больше жизни, движенія, характера, но мало художественнаго темперамента. На смѣну ему явились художники впечатлѣнія, пятна, иллюстрировавшіе въ послѣднія 15 лѣтъ большинство современныхъ французскихъ авторовъ. Изящнѣе другихъ—итальянецъ *Луиджи Росси*; его иллюстраціи красивы, элегантны, но мало серьезны. Нѣмецъ *Мирбахъ*, напротивъ, слишкомъ серьезенъ и сухъ; въ немъ мало изящества. Дальше всѣхъ пошелъ въ этомъ направленіи чехъ *Лудекъ Мароль*дъ. Марольдъ принадлежитъ къ числу тѣхъ художниковъ, къ которымъ слово иллюстраторъ непримѣнимо; иллюстрируя различныя изданія, онъ не былъ иллюстраторомъ, совершенно также, какъ не былъ имъ и Гаварни и Ропсъ; онъ создавалъ рядомъ съ даннымъ произведеніемъ свое собственное и, какъ Ропсъ, создавалъ, чаще всего, лучшее и болѣе характерное произведеніе, чѣмъ то, которое онъ долженъ былъ иллюстрировать. Такъ-же когда-то Диккенсъ, писавшій тексты къ карикатурамъ на тему Пиквикскаго клуба, создалъ своего Пиквика.

Марольдъ въ своихъ рисункахъ больше парижанинъ, чѣмъ кровный французъ. Если Ропсъ лучше всѣхъ понялъ парижанку со стороны ея утонченной похотливости, разсказалъ ея мысли, открылъ самыя сокровенныя тайны ея порочнаго сердца, то лучше Марольда никто не понялъ ея внѣшности, ея чарующей граціи, изящества, кокетства. Вся жизнь современнаго парижскаго общества отразилась въ произведеніяхъ Марольда такъ рельефно и выпукло, какъ не отражалась въ произведеніяхъ кровныхъ парижанъ, проведшихъ всю жизнь въ этомъ городѣ. Поэтъ элегантнаго свѣта, онъ и передавалъ этотъ свѣтъ изящной элегантной техникой. Въ особенности виртуозна техника въ его послѣднихъ вещахъ, помѣченныхъ 1898 годомъ; при этомъ васъ поражаетъ простота этой техники. Въ его акварелях нѣтъ ни одного изъ шаблонныхъ пріемовъ профессіональныхъ акварелистовъ. Попадается ему подъ руку свинцовый карандашъ, онъ рисуетъ имъ; подвернется черный, онъ дѣлаетъ нѣсколько штриховъ и имъ, и очень часто уже поверхъ оконченной вещи. Видно вездѣ, что художникъ меньше всего думалъ о техникѣ; единственно, что его занимало, это жизненность сцены, жизненность его героевъ, ихъ характеры, движенія. И какая вереница самыхъ разнообразныхъ характеровъ, какое пониманіе ихъ, какая наблюдательность! Марольдъ работалъ въ послѣднее время почти совершенно безъ натуры, довольствуясь передачей только своихъ наблюденій и впечатлѣній по воспоминанію; между тѣмъ какая жизненность позъ, естественность движеній, складокъ! Вы слышите шелестъ шелковаго платья этой парижанки, такъ пытливо смотрящей въ глаза изящному господину въ цилиндрѣ, стоящему подлѣ нея; вамъ кажется, что вы слышите запахъ тонкихъ духовъ въ элегантной гостинной, гдѣ сидятъ эти три гадающихъ на картахъ дамы. Марольдъ никогда не впадаетъ въ карикатуру, шаржъ: чувство художественной мѣры видно во всѣхъ его вещахъ. Онъ обладаетъ въ высшей степени тѣмъ, что называется художественнымъ вкусомъ; этотъ вкусъ сквозитъ въ каждой мелочи, въ каждой бездѣлкѣ, набросанной двумя-тремя штрихами на бумагу, въ складкѣ шелковаго платья, въ поворотѣ женской головки, въ брошенной на стулъ шляпкѣ, перчаткахъ. Къ его вещамъ не хочется ничего больше прибавить,—онѣ всегда вполнѣ законченныя художественныя произведенія, не смотря на то, что стулъ, и шляпка, и перчатки, и даже руки часто переданы всего нѣсколькими мастерскими ударами кисти. Марольдъ былъ истиннымъ сыномъ своей эпохи, онъ понялъ ее, какъ рѣдко кому удавалось ее понять, и передалъ ее съ непосредственностью великаго художника, влюбленнаго въ свое дѣло.

* *
*

Берлинъ, скучнѣйшія выставки котораго въ послѣдніе годы стали замѣтно оживляться благодаря тому, что на нихъ начали появляться болѣе свѣжія вещи иностранцевъ и не берлинскихъ нѣмцевъ сецессіонистовъ Мюнхена и Карлсруэ, обзавелись наконецъ собственными сецессіонистами. Нашлось нѣсколько крупныхъ художниковъ, которымъ наскучила вѣчная гегемонія Вернеровской живописи, какъ извѣстно измѣряющей свои достоинства мет-

рами написанныхъ мундировъ и ботфортовъ, и они залумали, по примѣру своихъ мюнхенскихъ собратьевъ, отдѣлиться отъ казеннаго искуства, «сецессіонировать». Душею новаго общества, какъ и слѣдовало ожидать, явился Либерманъ и его ближайшими помощниками — Скарбина, Детманъ, Лейстиковъ и Гофманъ. Всѣхъ членовъ общества набралось до 40. Они потребовали на предстоящей большой выставкѣ для себя особаго помѣщенія, и такъ какъ Либерманъ, Скарбина и нѣкоторые другіе имѣютъ въ Берлинѣ большія связи, то Министерство очень легко пошло на уступки и согласилось отдать въ ихъ распоряженіе нужное число залъ, но поставило условіемъ полное отсутствіе какихъ-бы то ни было надписей, драпировокъ и украшеній, которыя бы отличали ихъ помѣщенія отъ остальной выставки; кромѣ того имъ предложили подвергнуть произведенія, прошедшія черезъ ихъ собственное жюри, еще общему жюри, хотя это и должно было быть только для одной формы. Сецессіонисты отказались на отрѣзъ и грозили отдѣльной выставкой. Но тутъ на сцену выступилъ директоръ Академіи и президентъ Берлинскаго Общества Художниковъ Антонъ фонъ-Вернеръ, знаменитый генералъ отъ «народной» живописи, врагъ всякихъ вольностей, объявившій уже разъ войну всѣмъ новшествамъ въ живописи, въ какой-бы формѣ они ни проявлялись. Онъ объявилъ сецессіонистовъ бунтарями, поднялъ страшный шумъ и, желая ихъ окончательно сокрушить, оказалъ имъ неоцѣненную услугу: все общество, вся Германія теперь на сторонѣ этихъ бунтарей. Это случилось послѣ громовой рѣчи, произнесенной «генераломъ» на годовомъ собраніи «Общества Берлинскихъ художниковъ», наканунѣ Новаго года. Въ этой замѣчательной рѣчи, появившейся во всѣхъ германскихъ газетахъ, знаменитый мастеръ заявилъ, что художники, имѣющіе что-нибудь противъ комитета выставки, тѣмъ самымъ дѣйствуютъ противъ воли императора, такъ какъ весь составъ комитета утвержденъ имъ. Кромѣ того «нѣкоторые изъ этихъ сецессіонирующихъ господъ состоятъ членами академіи и слѣдовательно они — *прусскіе чиновники*», и онъ считаетъ своимъ долгомъ напомнить имъ объ этомъ. Что касается Либермана, то онъ не можетъ понять, чего-же собственно нужно еще этому художнику, имѣющему и общее *признаніе* и *титулъ* и *ордена!* Онъ предлагаетъ всѣхъ 39 художниковъ, основавшихъ новое Общество, выключить немедленно изъ списковъ членовъ предсѣдательствуемаго имъ Общества, и когда ему стали возражать, что по уставу этого сдѣлать нельзя, онъ призвалъ возражавшихъ къ порядку словами: «въ художественныя дѣла я не позволю вмѣшиваться юристамъ!».

Директоръ Академіи, совершенно убѣжденный въ томъ, что кромѣ признанія, титуловъ и орденовъ нечего искать въ живописи, пригрозилъ въ случаѣ несогласія Общества на исключеніе бунтовщиковъ, ходатайствовать объ этомъ передъ самимъ императоромъ. Само собою разумѣется, что успѣхъ вновь народившагося сецессіона, благодаря этой изумительной рѣчи, теперь вполнѣ обезпеченъ. Вернеръ пробовалъ было защищаться и напечатать отъ имени комитета Общества, въ засѣданіи котораго была произнесена рѣчь, нѣчто въ родѣ опроверженія, которое сводится къ тому, что онъ собственно не имѣлъ въ виду грозить немилостью императора. Это опроверженіе было поднято на смѣхъ всѣми газетами и пріобрѣло новому обществу еще больше симпатій.

Мюнхенъ. Январь. *Игорь Грабарь.*

Библіографія.

I. *Три книги для дѣтей.*

1. Отрокъ мученикъ. Повѣсть Михеева, съ 30 рис. М. В. Нестерова, В. П. Сурикова и Е. М. Бемъ. Цѣна въ перепл. 3 р. Изд. А. Ф. Маркса. С.-П.-Б. 1899.

2. Въ сонномъ царствѣ. Сказка Н. Юрьина, съ рисунками С. Малютина. Изд. А. И. Мамонтова. М. 1899. Цѣна 50 к.

3. Легенды о старинныхъ замкахъ Бретани. Е. Балобановой, съ иллюстр. Е. Лансере. С.-П.-Б. 1899. Цѣна 2 р. 25 к.

У насъ часто слышатся жалобы на то, что нѣтъ художниковъ, которые могли бы дѣлать хорошія иллюстраціи. Но тѣ три книжки, заглавія которыхъ приведены выше, доказываютъ совершенно противное.

Нужно только, чтобы издатели относились серьезно и съ любовью къ своему начинанію, — а талантливые художники всегда найдутся.

Изъ тѣхъ книгъ, о которыхъ мы теперь говоримъ, всего богаче по внѣшности — «Отрокъ-мученикъ».

Хорошо было-бы, еслибъ г. Марксъ всегда выпускалъ въ свѣтъ такія книги. Прямо непонятно, какъ онъ можетъ единовременно издавать такую дрянь, какъ иллюстраціи Е. Зейбертца къ Фаусту,— и истинно художественные рисунки Нестерова и Сурикова. Я не буду касаться литературныхъ достоинствъ повѣсти г. Михеева. Надо думать, что она хорошо написана, такъ какъ иначе такіе художники, какъ Суриковъ и Нестеровъ, ею не заинтересовались бы и не стали бы изображать ея

героевъ: Ваню, маленькаго религіозно-настроеннаго мальчика, и Рудака, въ которомъ авторъ хотѣлъ олицетворить духъ отрицанія и возмущенія.

Типъ русскихъ мистиковъ, «блаженныхъ», особенно удается Нестерову. Припомнимъ его отрока Варѳоломея — будущаго Сергія Радонежскаго, св. Бориса и Глѣба и св. Варвару во Владимірскомъ соборѣ. Это все изображенія людей, проникнутыхъ однимъ чувствомъ, озаренныхъ однимъ свѣтомъ.

Художникъ понялъ ихъ сложныя душевныя настроенія и съ любовью и искренностью переноситъ ихъ на полотно, создавая образы, дорогіе русскому народу.

Обликъ Вани, въ повѣсти Михеева, близокъ художнику, и понятно, что послѣдній изобразилъ его именно такъ, какъ это было надо. Особенно удались ему рисунки, изображающіе Ваню, идущаго изъ школы въ сопровожденіи Рудака, и явленіе умершаго Вани матери. Такъ же искренни и трогательны изображенія Рудака, лежащаго послѣ убійства Вани около могильнаго креста, и пастуховъ, замѣтившихъ теплящуюся свѣчу около тѣла Вани.

Въ техническо-издательскомъ отношеніи прекрасно исполнена хромолитографія перваго листа. Среди такъ мастерски изображаемаго Нестеровымъ русскаго сѣвернаго пейзажа стоятъ всѣ дѣйствующія лица повѣсти: Ваня, его родители и Рудакъ.

Кромѣ Нестерова двѣ большихъ иллюстраціи далъ Суриковъ, можно сказать, единственный изъ нашихъ современныхъ художниковъ, умѣющій передавать стихійную силу и движеніе толпы. Его Ермакъ, находящійся въ Національномъ музеѣ, вещь изъ ряду вонъ выходящая; въ ней столько силы, столько движенія, фигура Ермака, какъ-бы символизируя великую стойкость и энергію русскаго народа, выражаетъ такую непоколебимую волю и мощь, что многія и многія висящія въ той же залѣ музея картины другихъ художниковъ блекнутъ и тускнѣютъ отъ ея сосѣдства. Для разсматриваемаго изданія Суриковъ далъ двѣ интересныя, полныя движенія иллюстраціи, но я не знаю, правильно-ли поручать двумъ художникамъ иллюстрированіе одного и того же литературнаго произведенія. Художники съ сильной индивидуальностью не могутъ одинаковымъ образомъ передать типы однихъ и тѣхъ же дѣйствующихъ лицъ. Такъ Суриковъ и Нестеровъ совершенно различно изобразили Рудака изъ повѣсти Михеева, нарушая тѣмъ цѣльность впечатлѣнія.

Кромѣ двухъ вышеназванныхъ художниковъ въ изданіи принимала участіе и Е. М. Бемъ. Она дала всѣ заставки, заглавныя буквы и виньетки, въ такъ называемомъ русскомъ стилѣ. Слава Е. Бемъ узурпированная: у нея есть знаніе русскаго стиля, и когда она дѣлаетъ прямыя позаимствованія изъ старинныхъ русскихъ рукописей, тогда дѣло идетъ хорошо, но когда она начинаетъ дѣлать что-либо самостоятельно, то у нея ничего не выходитъ. Всѣ эти слащавые херувимы съ крылышками, идеализированные лапотки и зипунчики — довольно дурного сорта. Нужно, впрочемъ, сказать, что ея заставки мало замѣтны среди прекрасныхъ иллюстрацій Сурикова и Нестерова.

Вторая книжка — «Въ сонномъ царствѣ» — небольшая; издана она въ Москвѣ и стоитъ очень дешево — принимая во вниманіе, что въ ней помѣщены 12, прекрасно исполненныхъ, хромоцинкографій. Рисунки для этой сказки сдѣлалъ С. Малютинъ.

Этого художника въ публикѣ считаютъ «декадентомъ», а вмѣстѣ съ тѣмъ мало кто изъ «признанныхъ художниковъ» умѣетъ такъ просто и безпритязательно, такъ «по-дѣтски» передавать впечатлѣнія, вынесенныя изъ русскаго сказочнаго міра. Малютина нѣкоторые критики упрекаютъ въ неумѣньи рисовать. Пораженные какой нибудь анатомическою неправильностью въ его фигурахъ, педанты кричатъ о томъ, что Малютина нельзя пускать въ «цехъ художниковъ». Кто же станетъ отрицать, что высокая техника рисунка — одно изъ крупныхъ качествъ всякаго художника, но нельзя же изъ-за нѣкоторыхъ, можетъ быть и значительныхъ, недостатковъ игнорировать крупныя достоинства художника. Если рисунокъ Малютина не всегда тщателенъ, то это объясняется тѣмъ, что художникъ его не замѣчаетъ и мало его любитъ. Область Малютина—*краски*. Здѣсь онъ чувствуетъ себя господиномъ. Главное что интересуетъ художника—это сочетанія красокъ, достигающихъ иногда поразительной силы и сказочной причудливости. Его иллюстраціи прежде всего поражаютъ глазъ, внѣ красокъ — онѣ непонятны.

Наоборотъ, картинки Е. Лансере, который иллюстрировалъ Бретонскія легенды г-жи Балобановой, нравятся именно выдержаннымъ рисункомъ. Молодой художникъ любитъ и чувствуетъ красоту линій, и самыми простыми средствами достигаетъ поразительныхъ эффектовъ. Особенно хороши его виньетки, свидѣтельствующія о большомъ техническомъ знаніи художника (см. напр. на стр. 21 двѣ плывущія рыбы). Очень хорошо задумана большая иллюстрація, изображающая влюбленную пару, сидящую въ саду подъ развѣсистыми деревьями; вдали видно

бурливое море, корабли; морскія чайки вьются около сада. Къ сожалѣнію, «бретонскія легенды» изданы довольно бѣдно, и автотипическіе оттиски недостаточно точно передаютъ оригиналъ.

Всѣ три книги имѣютъ одну общую характерную черту. Если ихъ внимательно просмотрѣть одну послѣ другой, то нельзя не замѣтить, что въ каждой изъ нихъ *отношеніе* художника къ сюжету было одинаковое. Никто ни минуты не будетъ сомнѣваться, что и Нестерову, и Малютину, и Лансере близокъ и дорогъ тотъ міръ, который они хотятъ изобразить. Отношеніе художника къ иллюстраціямъ — не случайное. Всѣ они воспользовались тѣмъ матеріаломъ, который имъ дали авторы этихъ книгъ, только для того, чтобы передать читателямъ свой внутренній міръ, заставить его вѣрить въ дѣйствительность этого міра. И читатель, увлеченный художникомъ, забываетъ литературную нескладность всѣхъ этихъ малоизвѣстныхъ повѣствователей, наслаждаясь художественными образами иллюстраторовъ.

Ф.

А. Сизле. Alfred Sisley †.

Недавно скончался въ мѣстечкѣ Moret, во Франціи, на 61-мъ году Alfred Sisley. Удручающее впечатлѣніе производятъ обстоятельства, при которыхъ произошла смерть крупнаго художника. Забытый даже своими друзьями, безъ средствъ, въ страшныхъ мученіяхъ отъ рака языка, провелъ онъ послѣдніе дни своей жизни. Парижъ, такъ громко чествующій нынѣ столько посредственностей, совершенно забылъ о существованіи тонкаго художника, въ 70-хъ и 80-хъ годахъ заставившаго много о себѣ говорить. Sisley, какъ извѣстно, принадлежалъ къ группѣ импрессіонистовъ, безстрашно открывшихъ, съ Manet во главѣ, борьбу за правдивую передачу свѣта и воздуха въ живописи. Наравнѣ съ Cl. Monet и Pissaro онъ выставлялъ у Durand Ruel и въ цѣломъ рядѣ прекрасныхъ вещей, восхищалъ цѣнителей истиннаго искусства свѣжестью и оригинальностью передаваемыхъ впечатлѣній. Онъ былъ менѣе силенъ, менѣе рѣшителенъ, чѣмъ Cl. Monet и Pissaro, но зато и менѣе впадалъ въ утрировку, которой не избѣгли послѣдніе. Въ былые годы его болѣе всего плѣняла первая весна, и тому времени мы обязаны пейзажами, полными нѣжной прелести, при отсутствіи слащавости. Серьезное изученіе природы оберегло его отъ этого. Въ такихъ произведеніяхъ замѣтно нѣкоторое родство съ Daubigny. Мажорные тона лѣтней природы менѣе давались чувствительному, меланхоличному художнику, хотя у него наберется не мало картинъ съ яркосинимъ лѣтнимъ небомъ и жестковатою зеленью; въ нихъ не чувствуется того вдохновенія, какимъ дышатъ его весенніе и осенніе ландшафты. Въ послѣднихъ, въ особенности, онъ достигаетъ своего полнаго расцвѣта и наибольшей силы, быть можетъ потому, что грустное настроеніе осени отвѣчало душевному настроенію художника въ послѣдніе годы его несчастливой жизни.

Тяжелое пасмурное небо, грязная дорога, нѣсколько сухихъ, голыхъ, какъ-бы почернѣвшихъ деревьевъ — таковы любимые, полные холода и безнадежности, мотивы Sisley'а. Совершенно правильно его назвали «chantre de la nature éplorée».

Благодаря счастливой случайности Петербургъ могъ познакомиться съ Sisley'омъ по нѣкоторымъ прекраснымъ произведеніямъ его на французской выставкѣ. Если по нимъ и нельзя получить полной картины дѣятельности этого художника, все же характерныя качества его выступаютъ въ такихъ вещахъ, какъ St. Mammès, Pont de Moret и Soleil d'automne.

F—s.

Свѣдѣнія.

I. Четыре снимка по фотографіямъ Барщевскаго.

1. Мѣдная ладоница XVII вѣка въ ризницѣ Софійскаго собора въ Новгородѣ.

Помѣщаемая нами ладоница изъ ризницы Софійскаго Новгородскаго Собора одинъ изъ рѣдкихъ образчиковъ той русской древней церковной утвари, которая кое-гдѣ еще сохранилась въ нашихъ церквахъ. Ладоница эта очень проста. Она напоминаетъ собою пятиглавую церковь распространеннаго на сѣверѣ Россіи типа, съ не въ мѣру вытянутыми крестами, средній изъ которыхъ украшенъ литымъ распятіемъ. Съ одной стороны къ ней придѣланы дверцы, съ противуположной же находятся два полукруглыхъ выступа въ видѣ апсидовъ.

Кромѣ каймы, съ довольно грубымъ изображеніемъ львовъ, опоясывающей внизу, кругомъ, весь сосудъ, другихъ украшеній нѣтъ. Вверху, надъ главками, на мѣстѣ карниза находится надпись слѣдующаго содержанія: «Сію ладоницу поставилъ въ церкви Преображенія Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа въ Старой Русѣ, въ монастырѣ, инокъ Ѳеогностъ Іосифова монастыря».

Въ общемъ, въ этой скромной мѣдной ладоницѣ столько неподдѣльной простоты, изящества и чисто

русскаго духа, что все это ставитъ ее въ ряду лучшихъ образчиковъ нашей старины.

2. Старинная русская вышивка изъ собранія г. Тарновскаго.

3. Шитая пелена XVI вѣка съ изображеньемъ Св. Мученицы Ирины, въ Кирилло-Бѣлозерскомъ монастырѣ.

Кирилло-Бѣлозерскій монастырь, Новгородской губерніи, одна изъ старинѣйшихъ русскихъ обителей, имѣетъ очень богатую ризницу, настоящій музей, прекрасно устроенный и содержимый въ образцовомъ порядкѣ. Въ ризницѣ этой между прочимъ находится много образчиковъ стариннаго русскаго шитья (плащаницы, пелены, и т. д.), преимущественно XVI вѣка.

Помѣщаемая нами шитая пелена — одна изъ интереснѣйшихъ въ этомъ собраніи.

4. Часть карниза и главокъ Верхнеспасскаго собора, что за золотой рѣшеткой въ Московскомъ Кремлѣ.

Верхнеспасскій соборъ, что за золотой рѣшеткой, въ Московскомъ Кремлѣ, небольшая церковь рядомъ съ Грановитой палатой, отличающаяся своими одиннадцатью позолоченными главками, уставленными въ шахматномъ порядкѣ на продолговатой, довольно отлогой крышѣ, существуетъ съ XV вѣка, но настоящій видъ былъ ей приданъ въ 1634 — 1636 гг., когда, повелѣніемъ царя Михаила Ѳеодоровича, она была перестроена каменныхъ дѣлъ подмастерьемъ Баженкомъ Огурцевымъ. Первоначальный соборъ былъ построенъ одновременно съ Грановитой палатой царемъ Іоанномъ III, во имя нерукотворнаго образа Спаса, нѣкогда находившагося въ Эдессѣ и Царьградѣ и перевезеннаго изъ Рима въ Москву дочерью и наслѣдницей Византійскихъ Кесарей Софіей Палеологъ.

Главный интересъ этой церкви, заключается въ верхнихъ ея частяхъ: карнизѣ и главкахъ. Карнизъ церкви и шейки главокъ изразчатыя, краски на нихъ (синія, бѣлыя, зеленыя и желтыя) блестящи и ярки, куполки золочены, равно какъ и подзоры подъ ними и надъ карнизомъ; густо вызолочены также, красиваго рисунка, мѣдные кресты.

На шейкахъ главокъ, среди изразчатыхъ узоровъ, видны пустые кирпичные овалы, которые раньше вѣроятно были заполнены или писанными иконами или другими украшеніями.

Церковь эта зарисована у Ѳ. Рихтера. Нельзя не отмѣтить истинной художественности, съ которой сдѣланъ г. Барщевскимъ снимокъ съ этой извѣстной церкви.

II. Три портрета К. Брюллова (1799—1852), помѣщенные на стр. 131—133, находятся въ Третьяковской галлереѣ въ Москвѣ. Портретъ «всадницы» написанъ въ 1832 г., и поступилъ въ собраніе Третьякова изъ коллекціи графини Ю. П. Самойловой.

III. Помѣщенный на стр. 134 портретъ А. Ѳ. Лабзина, работы В. Л. Боровиковскаго (1758—1826), находится въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. Женскій портретъ того же мастера (стр. 135) виситъ во второй залѣ Третьяковской галлереи.

Замѣтки.

= Первые пять номеровъ журнала «Міръ Искусства» всѣ распроданы, въ виду чего готовится новое изданіе. Лицамъ, вновь абонирующимся, означенные номера будутъ доставлены при номерѣ 10-мъ.

= Въ залахъ Императорской Академіи Художествъ открылась выставка В. М. Васнецова. Нечего говорить о степени интереса, возбуждаемаго произведеніями этого крупнаго русскаго художника.

На выставкѣ собранъ очень полно одинъ родъ творчества Васнецова, а именно его народно-эпическія произведенія. Здѣсь мы встрѣчаемъ всѣхъ его «Богатырей» — эти знаменитыя произведенія Васнецова, которыя представляютъ одну изъ интереснѣйшихъ сторонъ его творчества. При этомъ впервые появились «Три богатыря», грандіозный трудъ мастера, прекрасно характеризующій его неподдѣльную любовь къ русской былинѣ. Здѣсь же мы видимъ цѣлый рядъ иллюстрацій къ «Снѣгурочкѣ», изъ которыхъ многія проникнуты трогательнымъ чувствомъ и крайне живописны. Портреты, фигурирующіе на выставкѣ, совсѣмъ не въ характерѣ дарованія художника.

Выставка въ общемъ одна изъ самыхъ интересныхъ и значительныхъ за послѣдніе года.

= Выставка Санктъ-Петербургскихъ художниковъ встрѣтила, какъ и слѣдовало ожидать, крайне сочувственные отзывы «Петербургскаго Листка» и «Петербургской Газеты» (№№ 52, 54 и 55). Художественные рецензенты этихъ изданій не могутъ нахвалиться на произведенія кисти членовъ почтеннаго общества, они смакуютъ соблазнительныя головки г. Маковскаго и, на ихъ взглядъ, «весьма и весьма игривые сюжеты» гг. Сухоровскаго, Шрейберъ и другихъ столь же интересныхъ изобразителей «du nue *au Salon*».

Впрочемъ, слѣдуетъ сознаться, что эти критики выражаютъ и болѣе глубокіе взгляды на творчество

С.-Петербургскихъ художниковъ. Такъ, одинъ изъ нихъ предлагаетъ напр. «взять да соединить двѣ рядомъ находящіяся выставки», «васнецовскую» и «петербургскую». «Изъ двухъ одинаково хорошихъ выставокъ вышла бы одна превосходная». На одной находятся одни лишь «гвозди», на другой же много картинъ и ни одного «гвоздя». Вообще, гвозди не даютъ рецензенту покоя и онъ жалуется, что на лѣстницѣ, «на мѣстѣ (прошлогодняго) гвоздя, виситъ хороводъ К. Маковскаго». Относительно двухъ головокъ того же художника «Блондинка» и «Брюнетка» растерянный критикъ не знаетъ, которой отдать предпочтеніе. «Обѣ лучше» рѣшаетъ онъ, «обѣ прелесть, но въ этихъ головкахъ нѣтъ гвоздя». Далѣе, мы встрѣчаемся съ весьма убѣдительными сужденіями объ удивительной отчетливости «чисто записанныхъ» картинъ гг. Бакаловича, Степанова, Свѣдомскаго и Кондратенки, художниковъ, «извѣстныхъ всюду за границей». Свѣдомскій нынче изобразилъ, какъ «Фульвія лежитъ на коврахъ передъ головой Цицерона на блюдѣ».

«Г. Галкинъ нѣсколькими портретами поддерживаетъ свою извѣстность (?)». На выставкѣ имѣется еще портретъ Бетховена, «который недуренъ по сходству». Ю. Клеверъ произвелъ «не налима и щуку, какъ на прошлогодней выставкѣ, а двухъ другихъ рыбъ, но въ той же обстановкѣ». Для вящей привлекательности, одинъ изъ художественныхъ критиковъ оповѣщаетъ публику о томъ, что на выставкѣ показывается, какъ «молодая женщина сидитъ въ одной рубашкѣ на кровати», и что тамъ же, т. е. на выставкѣ, а не на кровати, «выступили съ разными «оголеніями» г. Шрейберъ и г-жа Вахтеръ».

«Наши художники даже лучше французскихъ», заключаетъ одинъ изъ умиленныхъ критиковъ. Противъ этого мы рѣшительно ничего не имѣемъ возразить и спѣшимъ выразить нашу искреннюю благодарность гг. рецензентамъ, которые своими мѣткими и столь сочувственными сужденіями избавили насъ отъ необходимости высказать собственное мнѣніе объ этой интересной выставкѣ.

= Мы совсѣмъ забыли сообщить, что въ февралѣ въ Петербургѣ была выставка работъ общества акварелистовъ. Выставка уже закрылась.

= 25-го января избраны въ академики г.г. Волковъ и Беггровъ. По слухамъ, въ будущемъ году будутъ избраны гг. Аванцо и Даціаро.

= Гг. Сомовъ и Сидоровъ совмѣстными усиліями открыли для Эрмитажа двѣ новыя картины. Одна изъ нихъ Рембрандта, другая Эльсгеймера. По поводу этого открытія нашъ маститый консерваторъ высказываетъ, въ «Международномъ Органѣ» г-на Собки, нѣсколько интересныхъ и дѣльныхъ мыслей:

«Свое, новое, что внесъ Эльсгеймеръ въ пейзажъ, заключается въ сплѣ впечатлѣнія и въ совершенно вѣрномъ пониманіи условій живописности».

«Нѣкоторыя изъ его картинъ уже положительно—ландшафты настроенія, хотя то, что въ живописи называютъ собственно тономъ, является въ нихъ не вполнѣ развитымъ». Эти выдающіяся достоинства, по словамъ почтеннаго А. И. Сомова, встрѣчаются у Эльсгеймера не только въ ландшафтахъ, но и «въ закрытыхъ помѣщеніяхъ, освѣщенныхъ такъ или иначе». Отсюда совершенно ясно, почему этимъ картинамъ, какъ выражается г. Сомовъ, «отводятся видныя мѣста въ музеяхъ, если онѣ въ нихъ имѣются».

= Въ каждомъ вновь открывшемся музеѣ не можетъ не быть слабыхъ вещей, но надо слѣдить за тѣмъ, чтобы туда не попадало вещей постыдныхъ и компрометирующихъ національное творчество. Подобныя произведенія, лишенныя даже историческаго значенія, должны быть энергично и быстро удаляемы. Въ виду этихъ соображеній изъ нашего Національнаго Музея должны быть немедленно убраны слѣдующія полотна:

Айвазовскій — «Всемірный потопъ», К. Маковскій — «Этюдъ мужской головы», Моллеръ — «Апостолъ Іоаннъ Богословъ», Флавицкій — «Мученики въ Колизеѣ», Плѣшановъ — «Іоаннъ Грозный и Іерей Сильвестръ», Котарбинскій — «Оргія», В. П. Верещагинъ — «Св. Григорій Великій» и «Осада Троицкой лавры», Якобій — «Первый актъ въ Императорской Академіи Художествъ», Бронниковъ— «Христіане передъ смертью», Литовченко — обѣ картины, Сѣдовъ — «Василиса Мелентьева», Рицони — «Жиды-контрабандисты», Трутовскій — «Колядки». (*Продолженіе будетъ*).

= Недавно проф. А. П. Соколовъ возбудилъ вопросъ о томъ, не слѣдуетъ-ли Академіи заказывать ученикамъ Высшаго художественнаго училища копіи съ лучшихъ картинъ, находящихся въ Петербургскихъ музеяхъ. Поводомъ къ этому предложенію послужило то обстоятельство, что въ настоящее время нуждающіеся въ средствахъ молодые художники, въ погонѣ за заработкомъ, копируютъ картины по заказу различныхъ торговцевъ рамами и эстампами. Понятно, что заказчики обращаютъ главное вниманіе на то, чтобы выгодно сбыть такую

копію неприхотливымъ покупателямъ, а вовсе не на художественныя качества оригинала.

Предложеніе А. П. Соколова не встрѣтило сочувствія Академіи. Конечно, своими заказами Академія не искоренила бы копированія дурныхъ картинъ, но все-таки хоть нѣсколько ограничила бы распространеніе того художественнаго хлама, который ежедневно фабрикуется въ нашихъ музеяхъ. На-дняхъ, при посѣщеніи нами Музея Императора Александра III, мы замѣтили, что копіи снимались со слѣдующихъ картинъ: вопервыхъ, конечно, со знаменитой купальщицы Неффа (по каталогу № 218). Кажется, спросъ на копіи съ этой зализанной и игривой nudité такъ великъ, что она никогда не виситъ на указанномъ мѣстѣ. Затѣмъ копируютъ «Бога Саваофа» Рейтерна (№ 282), Галкина (№ 113), Сейтгефа (№ 264), Клевера (№ 152), Венига (№ 98), Риццони (№ 253), Айвазовскаго (№№ 2, 5 и 8), Сѣдова — «Василису Мелентьеву», Харламову «Головку мальчика» (№ 299), и др.

Къ чему же существуетъ Музей, если въ немъ наибольшимъ успѣхомъ пользуются самыя дурныя и пошлыя вещи, находящіяся тамъ, можетъ быть, даже случайно. Отсюда ясно видно, какъ осторожно надо обращаться съ выборомъ картинъ. Дурныя произведенія не только не остаются незамѣченными, но наоборотъ, какъ чума распространяются по Россіи, заражая невѣжественную публику.

Академія должна тѣми или другими средствами бороться съ этимъ печальнымъ явленіемъ, а потому очень жаль, что проэктъ А. П. Соколова былъ отклоненъ.

= Администрація музея Императора Александра III предпринимаетъ интересное изданіе художественныхъ автотипій съ картинъ, находящихся въ означенномъ музеѣ. Автотипіи будутъ большого размѣра и предназначены для распространенія среди бѣдныхъ классовъ населенія, въ виду чего цѣна за нихъ будетъ назначена не свыше 10—15 коп. за листъ. Первую автотипію предполагается сдѣлать съ «Запорожцевъ» Рѣпина. Заказана она будетъ у Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ.

= Профессоръ Новороссійскаго университета г. Павловскій недавно прочелъ въ Одессѣ публичную лекцію на тему: «И. Е. Рѣпинъ въ его художественныхъ произведеніяхъ и сужденіяхъ объ искусствѣ».

= Первый выпускъ Пушкинскаго Словаря, изданіе котораго предпринято по иниціативѣ кн. А. И. Урусова, выйдетъ въ концѣ марта.

= Въ третьемъ русскомъ симфоническомъ концертѣ, подъ управленіемъ г. Римскаго-Корсакова, были исполнены слѣдующія музыкальныя новинки: балетный дивертиссментъ г. Глазунова, концертъ для фортепіано и оркестра г. Аренскаго и симфонія г. Черепнина.

Г. Глазуновъ сочинилъ подъ общимъ заглавіемъ «Зима» шесть коротенькихъ, и крайне сжатыхъ по формѣ, музыкальныхъ пьесокъ въ танцовальныхъ ритмахъ, носящихъ слѣдующія названія: появленіе мороза, иней, ледъ, градъ, снѣгъ и кода.

Всѣ нумера балетной сюиты звучатъ прелестно и сдѣланы съ тѣмъ неподражаемымъ совершенствомъ мастерской техники, на которую способенъ г. Глазуновъ, едва-ли имѣющій себѣ въ этомъ равныхъ: онъ поражаетъ слушателя безконечнымъ разнообразіемъ и новизною инструментальныхъ эффектовъ. Въ пользу этихъ крошечныхъ музыкальныхъ картинокъ говоритъ также и замѣчательно удачная ихъ форма, давшая композитору возможность, несмотря на краткость, вполнѣ исчерпать весь музыкальный матеріалъ, послужившій для нихъ основой. Особенно удались автору: появленіе мороза, иней и ледъ; слабѣе вальсообразный снѣгъ, которому вредитъ нѣкоторая тривіальность темы.

Немного болѣе тематической разборчивости—и г. Глазунова можно было бы признать самымъ интереснымъ и привлекательнымъ изъ современныхъ композиторовъ.

Если, при всемъ уваженіи къ таланту г. Глазунова, его никакъ нельзя причислить къ выдающимся мелодистамъ, то въ лицѣ г. Аренскаго мы встрѣчаемся, повидимому, съ убѣжденнымъ сторонникомъ мелодіи.

Къ сожалѣнію, его фортепіанный концертъ, написанный, правда, много лѣтъ назадъ, свидѣтельствуетъ, при сплошномъ звуковомъ благозвучіи, о неспособности г. Аренскаго къ самостоятельному измышленію музыкальныхъ идей. Тамъ, гдѣ композиторъ не прибѣгаетъ къ явнымъ заимствованіямъ, его музыка безцвѣтна и водяниста.

Хотѣлось бы еще сказать что-нибудь о симфоніи, недавно вылупившагося изъ консерваторской скорлупы, композитора Черепнина, но, не будучи въ состояніи оцѣнивать чисто ученическое трудолюбіе автора, мы могли лишь позавидовать одной почтенной старушкѣ, которая заснула уже въ первой части симфоніи.

= Мы слышали, что Н. А. Римскій-Корсаковъ приглашенъ въ Парижъ дирижировать однимъ изъ концертовъ, устраиваемыхъ Колонномъ. Программа будетъ состоять исключительно изъ произведеній нашего композитора.

= Въ теченіе Великаго поста будутъ даваться въ Петербургѣ представленія Московской

частной оперы. Въ числѣ новинокъ отмѣтимъ «Боярыню Шелогу» и «Моцарта и Сальери» Н. А. Римскаго-Корсакова. Кромѣ этого предполагается дать слѣдующія интересныя и рѣдко исполняемыя оперы: «Садко», «Псковитянка», «Борисъ Годуновъ», «Хованщина», «Орлеанская дѣва», «Орфей» и др.

= Первое произведеніе Зигфрида Вагнера, сына знаменитаго композитора, «Der Bärenhäuter» недавно поставлено въ первый разъ, на мюнхенской сценѣ, съ успѣхомъ, которымъ молодой авторъ могъ-бы возгордиться, если бы онъ не носилъ великаго имени творца «Нибелунговъ».

Новое произведеніе не носитъ названія ни оперы, ни лирической драмы; послѣ заголовка стоитъ лишь лаконическое: «въ трехъ дѣйствіяхъ». Можно, тѣмъ не менѣе, сказать, что «Der Bärenhäuter» — романтическая опера, въ духѣ «Фрейшютца» и «Ганса Гейлинга» Маршнера. Здѣсь также главную роль играетъ сатана. Зигфридъ Вагнеръ избралъ для своей оперы живописную среду и эпоху Ландскнехтовъ. Идея искупленія, столь дорогая Вагнеру-отцу, играетъ роль и у сына: неизмѣнная любовь молодой дѣвушки избавляетъ, въ концѣ концовъ, героя отъ чаръ сатаны.

Что касается до музыки, то она производитъ впечатлѣніе, какъ будто-бы Зигфридъ Вагнеръ записалъ, безъ всякой критической провѣрки, все, что ему пришло въ голову. Мелодическое творчество автора заставляетъ вспоминать салонныя вещи Лисберга или Смитта.

Зигфридъ Вагнеръ весьма малому научился у своего отца и, конечно, не можетъ считаться преемникомъ генія автора «Тристана».

Но успѣхъ оперы былъ значительный: такова сила имени. Второй актъ былъ наиболѣе счастливъ для автора: Зигфридъ Вагнеръ выходилъ 4 раза на вызовы. На представленіи присутствовало много директоровъ нѣмецкихъ театровъ, рѣшившихъ поставить произведеніе маленькаго сына великаго отца.

= Борьба А. Вернера съ Либерманомъ привела къ образованію въ Берлинѣ новаго художественнаго Общества, подъ названіемъ: «Berliner Secession». Предсѣдателемъ его избранъ проф. Максъ Либерманъ, секретаремъ Общества состоитъ молодой берлинскій художникъ Вальтеръ Лейстиковъ.

= Пювисъ де Шаваннъ умеръ, не успѣвъ закончить своихъ работъ въ Парижскомъ Пантеонѣ. Для фризовъ, находящихся надъ послѣдними изъ сдѣланныхъ имъ панно, приготовлены лишь одни картоны, которые рѣшено пожертвовать въ какой-либо изъ музеевъ, фризы-же поручено сдѣлать по картонамъ умершаго художника одному изъ его учениковъ.

= Въ Лондонѣ предположено устроить выставку произведеній Тёрнера.

= Въ февралѣ открылась въ Брюсселѣ такъ называемая «выставка свободной эстетики» (Salon de la libre esthétique). Изъ французскихъ художниковъ въ ней принимаютъ участіе Карріеръ, Котте, Раффаелли, Анкетэнъ, Шарпантье и др.

= Въ Лондонѣ, въ залахъ New Gallery, открылась выставка картинъ недавно умершаго англійскаго художника Бёрнъ-Джонса. До сихъ поръ никогда не было собрано такого количества картинъ знаменитаго мастера, такъ какъ, за исключеніемъ серіи «Шиповникъ», всѣ его замѣчательныя вещи на лицо. Многія изъ выставленныхъ произведеній уже извѣстны публикѣ, но тридцать семь картинъ появляются въ первый разъ. Кромѣ картинъ выставлена масса рисунковъ и эскизовъ.

= Въ Burlington House, въ Лондонѣ, открыта выставка Рембрандта, по значительности не уступающая бывшей только-что въ Амстердамѣ. На выставкѣ собраны сто двѣ картины мастера и болѣе ста рисунковъ. «Studio» обращаетъ особенное вниманіе на картину «Кораблестроитель и его жена», принадлежащую англійской королевѣ.

= Въ Dudley Gallery, въ Лондонѣ, имѣетъ большой успѣхъ выставка пейзажей. Въ ней принимаютъ участіе шесть художниковъ, изъ которыхъ пять знакомы Петербургу по выставкѣ англійскихъ акварелистовъ, это — Алланъ, Омонье, Лесли Томсонъ, Ватерлоу и Пепперкорнъ.

= Въ редакцію журнала «Міръ Искусства» поступили слѣдующія книги:

1) *А. Шамшиновъ.* «Краткое руководство для изученія перспективы». Тифлисъ 1899.

2) *В. Ребиковъ.* Романсы. Москва. П. Юргенсонъ.

3) *А. И. Новицкій.* «Исторія русскаго искусства» вып. I. Москва 1899.

4) *С. А. Венгеровъ.* Основныя черты новѣйшей русской литературы Спб. 1899.

5) *В. Вегнеръ.* «Эллада». Вып. I. Спб. 1899, изд. М. О. Вольфъ.

6) *П. Н. Полевой.* «Непокупное». Съ илл. Самокишъ-Судковской. Спб. 1899, изд. А. Ф. Маркса.

ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ

сочиненія

В. Н. Тенишева:

Дѣятельность человѣка. СПБ. 1897. Цѣна 1 р.

Дѣятельность животныхъ.

СПБ. 1889. Цѣна 1 р. 50 к.

Математическое Образованіе

и ЕГО ЗНАЧЕНІЕ (общедоступное изложеніе).

СПБ. 1886. Цѣна 1 р.

Программа Этнографич. Свѣдѣній

О КРЕСТЬЯНАХЪ ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССІИ.

Изданіе второе, исправленное и дополненное.

Смоленскъ. 1898. Цѣна 50 к.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЙ

въ Этнографическомъ Бюро князя ТЕНИШЕВА,

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,

Англійская набережная, № 6.

Выписывающіе сочиненія изъ склада за пересылку не платятъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на новое иллюстрированное изданіе

ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА

ОТЪ ДРЕВНОСТИ ДО НАШЕГО ВРЕМЕНИ.

Сочиненіе **А. П. НОВИЦКАГО.**

Библіотекаря Училища Живописи, Ваянія и Зодчества въ Москвѣ.

Два большихъ (in-4°) тома въ 12 выпускахъ, болѣе 1000 страницъ текста и болѣе 700 картинъ и отдѣльныхъ приложеній, исполненныхъ черною и цвѣтными красками. Въ числѣ картинъ и приложеній будутъ помѣщены снимки съ самыхъ выдающихся произведеній **русской живописи, скульптуры, архитектуры, гравюры, иконописи** и пр. и пр., при чемъ нѣкоторая часть этихъ снимковъ появится въ печати въ первый разъ.

СОДЕРЖАНІЕ СОЧИНЕНІЯ:

Томъ I. **Русское искусство до Петра I.** — Томъ II, ч. I. **Новый періодъ отъ Петра I до XIX вѣка.** — Томъ II, ч. II. **Новѣйшій періодъ:** 1) Отъ Петра I до основанія Академіи Художествъ. 2) Отъ основанія Академіи Художествъ до нашего времени (XIX вѣкъ).

Въ настоящее время, кажется, совершенно излишне будетъ говорить о необходимости изданія «Исторіи Русскаго Искусства». Съ каждымъ днемъ любовь къ своему родному искусству все болѣе и болѣе развивается среди русскаго общества, съ каждымъ днемъ интересъ къ русскому искусству все сильнѣе и сильнѣе распространяется, и въ иностранныхъ государствахъ художественныя выставки, въ прежнее время почти не посѣщаемыя, теперь съ каждымъ годомъ пріобрѣтаютъ все большее число посѣтителей и сами замѣтно возрастаютъ въ количествѣ. Одинъ за другимъ въ самомъ непродолжительномъ времени возникло нѣсколько провинціальныхъ музеевъ, которые тоже охотно посѣщаются публикой, а число собирателей художественныхъ произведеній растетъ годъ отъ году. Все это показываетъ, что общество наше давно уже интересуется русскимъ искусствомъ, а между тѣмъ оно принуждено чувствовать себя во всѣхъ вопросахъ, касающихся нашего искусства, какъ въ темномъ лѣсу, за полнымъ отсутствіемъ у насъ какихъ-либо руководствъ по этому предмету. Кромѣ отдѣльныхъ монографій по разнымъ частнымъ вопросамъ, и то разсѣянныхъ по всевозможнымъ и спеціальнымъ и часто даже неспеціальнымъ изданіямъ, у насъ не было до сихъ поръ ни одного изданія, которымъ можно было бы пользоваться при изученіи отечественнаго искусства. Пополнить именно этотъ пробѣлъ и поставили мы себѣ задачей въ настоящемъ изданіи.

Подписная цѣна безъ доставки въ Москвѣ 10 р., съ пересылкою и доставкою 12 р.

Чтобы сдѣлать это изданіе доступнымъ для пріобрѣтенія каждому, издатели рѣшили допустить разсрочку при подпискѣ отъ 1 рубля за выпускъ.

Первый выпускъ вышелъ и высылается для ознакомленія за 1 руб. 25 коп.

Желающимъ изданіе можетъ быть высылаемо съ наложеніемъ платежа.

Гг. Иногородніе благоволятъ обращаться въ магазинъ „КНИЖНОЕ ДѢЛО“: Москва, Моховая, д. Бенкендорфъ.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ будутъ главнымъ образомъ посвящены вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Изъ русскихъ художниковъ обѣщали свое участіе въ журналѣ: **В. Васнецовъ, А. Васнецовъ, В. Полѣновъ, Е. Полѣнова, П. Соколовъ, В. Сѣровъ, М. Нестеровъ, И. Левитанъ, И. Остроуховъ, К. Коровинъ, С. Коровинъ, М. Якунчикова, Алекс. Бенуа, С. Малютинъ, А. Оберъ, Л. Бакстъ, М. Врубель, К. Сомовъ, А. Головинъ,** князь **П. Трубецкой, Н. Давыдова** и проч.

Участіе въ журналѣ примутъ также финляндскіе художники: **Эдельфельтъ, Ернефельтъ, Галленъ, Бломстедъ** и др.

Въ первыхъ нумерахъ журнала появятся статьи **П. Д. Боборыкина,** проф. **А. Прахова,** князя **С. Волконскаго, Д. Мережковскаго, Вл. С. Соловьева, К. Бальмонта, З. Гиппіусъ, Н. Минскаго, І. Ясинскаго, В. Розанова** и друг.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи будутъ воспроизводиться по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ и Пятницамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна седьмаго и восьмаго нумера 1 р., съ перес. 1 р. 30 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою СПБ. 10-го марта 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе. Вознесенскій пр., № 53.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 10, 1899 г.

По адресу «Міра Искусства» (письмо въ редакцію журнала «Нива»). **И. Рѣпина.**

Письмо по адресу И. Рѣпина. **Сергѣя Дягилева.**

На берегу Іоническаго моря (продолженіе). **З. Гиппіусъ.**

Художественная хроника: О древне-египетской красотѣ. **В. Розанова.** — Бесѣды художника. **Александра Бенуа.** — Новая археологическая коллекція Эрмитажа. **А. Воротникова.** — Библіографія: «Вѣчные спутники» Д. Мережковскаго. **Библіофила.** — Отвѣтъ Жану Броше. **Игоря Грабаря.** — Свѣдѣнія. Замѣтки.

Иллюстраціи: **И. Рѣпинъ.** Часовня. Операція. (Собств. галл. Третьяковыхъ). Портретъ Л. Толстого (Собств. В. Н. Герарда). Портретъ. Портретъ В. Стасова. Два рисунка. Портретъ Н. А. Римскаго-Корсакова. (Собств. М. П. Бѣляева). Портретъ В. Сѣрова въ юности (Собств. Кн. М. К. Тенишевой). **М. Врубель.** Проэктъ выставочнаго павильона. Изразцовый фризъ. **М. Зейль.** Три архитектурныхъ украшенія. **Ш. Кондеръ.** Рисунокъ вѣера. Проэктъ театральнаго занавѣса. Вѣеръ, писанный на шелку. **А. Васнецовъ.** Четыре декораціи къ оп. «Хованщина». (Муз. Имп. Алекс. III).

Приложенія: **И. Рѣпинъ.** Портретъ (Фототипія). **А. Головинъ.** Коверъ. (Хромоавтотипія).

Обложка работы **К. Коровина.**

Фототипія исполнена у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Хромоавтотипія у **Эжена Верно** въ Парижѣ. Автотипіи у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ и у **Гоппе** въ СПБургѣ.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ будутъ главнымъ образомъ посвящены вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Изъ русскихъ художниковъ обѣщали свое участіе въ журналѣ: **В. Васнецовъ, А. Васнецовъ, В. Полѣновъ, Е. Полѣнова, П. Соколовъ, В. Сѣровъ, М. Нестеровъ, И. Левитанъ, И. Остроуховъ, К. Коровинъ, С. Коровинъ, М. Якунчикова, Алекс. Бенуа, С. Малютинъ, А. Оберъ, Л. Бакстъ, М. Врубель, К. Сомовъ, А. Головинъ,** князь **П. Трубецкой, Н. Давыдова** и проч.

Участіе въ журналѣ примутъ также финляндскіе художники: **Эдельфельтъ, Ернефельтъ, Галленъ, Бломстедъ** и др.

Въ первыхъ нумерахъ журнала появятся статьи **П. Д. Боборыкина,** проф. **А. Прахова,** князя **С. Волконскаго, Д. Мережковскаго, Вл. С. Соловьева, К. Бальмонта, З. Гиппіусъ, Н. Минскаго, І. Ясинскаго, В. Розанова** и друг.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи будутъ воспроизводиться по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ и Пятницамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна десятаго нумера 60 коп., съ перес. 80 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*

Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. СПБ. 15-го апрѣля 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе. Вознесенскій пр., № 53.

По адресу „Міра Искусства“.

(Письмо въ редакцію журнала «Нивы» *).

Хотя редакція *Міра Искусства*, послѣ выходокъ противъ В. Верещагина, В. Маковскаго и др., и напечатала, по моему настоянію, замѣтку, что сотрудники журнала *(Міръ Искусства)* «отнюдь не считаются принадлежащими къ составу редакціи, а потому отвѣтственность за веденіе какъ литературной, такъ и художественной части на нихъ лежать не можетъ», однако, послѣ новыхъ назойливыхъ выходокъ ея въ томъ же родѣ, я рѣшилъ вторично и безповоротно устраниться отъ всякаго участія въ журналѣ *Міръ Искусства*, о чемъ и заявляю.

Никогда я не соглашусь съ мнѣніемъ редакціи, что находящіяся въ музеѣ Александра III картины: «*Всемірный потопъ*» Айвазовскаго, «*Іоаннъ на Патмосѣ*» Моллера, «*Мученики въ Колизеѣ*» Флавицкаго, «*Іоаннъ Грозный надъ пожаромъ Москвы*» Плѣшанова, «*Григорій Великій*» В. П. Верещагина, «*Василиса Мелентьева*» Сѣдова, «*Колядки*» Трутовскаго, «*Жиды контрабандисты*» Риццони и др. перечисленныя редакціей картины, слѣдуетъ считать «вещами *постыдными, компрометирующими національное творчество*». И что «*подобныя произведенія, лишенныя даже историческаго значенія (?), изъ нашего національнаго музея должны быть немедленно (!!!) убраны*» (какъ предписываетъ редакція кому-то).

Далѣе, по поводу копированія, по выраженію редакціи, «*того художественнаго хлама, который ежедневно копируется въ нашихъ музеяхъ*», перечисляются «*какъ самыя дурныя, пошлыя вещи, которыя, какъ чума, распространяются по Россіи, заражая невѣжественную публику*», — слѣдующіе №№: знаменитая «*Нимфа*» Нефа, № 218, «*Богъ Саваоѳъ*» Рейтерна, № 282, № 113 Галкина, № 264 Сейтгофа, № 152 Клевера, № 98 Венига, № 153 Риццони, №№ 2, 5 и 8 Айвазовскаго, «*Василиса Мелентьева*» Сѣдова, «*Головка мальчика*», № 299 Харламова и др.

Особенно непріятно поразилъ меня отзывъ журнала о знаменитомъ историческомъ художникѣ, польскомъ, Матейкѣ: на стр. 77, 8-го №, Игорь Грабарь, сообщая о большихъ полотнахъ Матейка на вѣнской выставкѣ, называетъ ихъ «*безжизненными, сухими громадами, безъ признака художественнаго темперамента (!), безъ искры какого бы то ни было увлеченія*, кромѣ патріотическаго»... «*все это когда-то считалось искусствомъ*», — изумляется Грабарь. Очевидно, онъ слѣпъ, чтобы видѣть весь потрясающій трагизмъ этихъ историческихъ картинъ и незабываемую пластику фигуръ и лицъ, первостепенныхъ, по своей характерности и формѣ, которыми полны всѣ картины Матейка.

Всѣ, кому близки интересы искусства, удивлены претензіей на ту роль, которую желаетъ играть этотъ художественный журналъ.

Къ Академіи Художествъ онъ относится свысока, вышучивая ея дѣятельность. Музею Александра III онъ предписываетъ, какъ подчиненному, убрать изъ залъ то, что редакціи не нравится. Вкусы русской публики онъ беретъ подъ свою опеку, запрещая ей имѣть копіи по ея выбору.

Онъ мнитъ, кажется, что носитъ въ себѣ миссію международнаго законодателя въ искусствѣ и блюстителя вкусовъ.

Устраивая интернаціональныя выставки, онъ приглашаетъ художниковъ по своему выбору и у этихъ избранниковъ выбираетъ произведенія, только отвѣчающія направленію и вкусамъ журнала.

Это направленіе — декадентство, въ буквальномъ значеніи. Его идеалъ — атавизмъ въ искусствѣ. Дилетантизмъ ставится въ принципъ школы.

Бездарный Леонъ-Фредерикъ былъ представленъ на послѣдней международной выставкѣ въ подавляющемъ количествѣ, какъ образчикъ современной

*) „Нива“ № 15 за 1899 г.

школы рисовальщика. При одномъ воспоминаніи объ его распухлыхъ. какъ въ спиртовыхъ банкахъ, точно мертвыхъ младенцахъ, при его неумѣньи рисовать и писать — тошнитъ. А между тѣмъ все это безчисленное количество упражненій этого глуповатаго любителя. назойливо отравлявшаго всю выставку. уже пріобрѣтено нашими меценатами въ назиданіе русской школѣ.

Впрочемъ, они не считаютъ его геніемъ. Ихъ геній — финнъ Галенъ. Это — образчикъ одичалости художника. Его идеи — бредъ сумасшедшаго, его искусство близко къ каракулямъ дикаря.

Въ скульптурѣ ихъ геній — Роденъ. Статуи Бальзака, какъ и статуя Евы, бывшая у насъ на французской выставкѣ, близки уже къ каменнымъ бабамъ, украшавшимъ скиѳскія могилы на югѣ Россіи. Это направленіе породило уже легіоны подражателей во всѣхъ родахъ искусства.

Пейзажисты — Моне, Розье и многое множество рабовъ новаго повѣтрія, Анктенъ, Кондоръ и т. п. развязные дилетанты почувствовали почву для анархіи въ искусствѣ и дѣлаютъ себѣ карьеру. Всѣ молодые финляндцы, а наши Алекс. Бенуа, К. Сомовъ, Малютинъ и др. недоучки, съ благоговѣніемъ изучаютъ манеры этихъ бойцовъ за невѣжество въ искусствѣ и надѣются на славу въ потомствѣ. Ихъ враги — академіи. Традиціи, знанія, логическія наблюденія законовъ формъ и колорита природы, клеймятся ими, какъ самый большой порокъ въ искусствѣ. Они признаютъ за собою право начать искусство снова и запомнить имъ весь міръ, уничтоживъ все «академическое». Имъ необходимо прежде всего свергнуть авторитетъ академическаго образованія въ искусствѣ и поставить на его мѣсто *дилетантизмъ*.

Биржевая цѣна—вотъ чѣмъ теперь опредѣляются достоинства художественнаго произведенія. Картинные торговцы должны замѣнить профессоровъ: имъ извѣстны потребности и вкусы покупателей. Они создаютъ славу художникамъ.

Они теперь всемогущіе творцы славы художниковъ, отъ нихъ всецѣло зависитъ въ Европѣ имя и благосостояніе живописцевъ. Пресса, великая сила, тоже въ ихъ рукахъ. Интересъ къ художественному произведенію зависитъ отъ биржевой игры на него. Возбудить ажіотажъ къ картинкѣ и нажить состояніе — вотъ тайна современнаго успѣха художественнаго произведенія. Безъ генія, безъ божка, конечно, имъ нельзя обойтись. Еще недавно состоялъ таковымъ скромный, посредственный Пювись-де-Шаванъ. Онъ умеръ. Нуженъ новый, такой же безобидный, не поддающійся положительному опредѣленію. Художникъ, мало оцѣненный, по своей незначительности, вещи котораго за безцѣнокъ пріобрѣтены давно всемогущимъ, ловкимъ торговцемъ, Дюранъ-Рюэлемъ, Дегасъ, полуслѣпой художникъ, доживающій въ бѣдности свою жизнь — вотъ теперь божокъ живописи. Внимайте, языцы!

Сбить съ толку любителей. отуманить покупателей, внушить имъ невѣдомыя тайны разной наглой мазни и возбудить биржевой ажіотажъ на незначительныя картинки своего избранника — вотъ интрига ловкаго лавочника. И еще такъ недавно русская публика видѣла посредственныя картинки Дегаса и была ошеломлена цѣнами. За 40,000 р. продавались «*Жокеи*»! (картинкѣ красная цѣна 400 р.). Дюранъ-Рюэлю уже предлагали американцы 100,000 фр. (есть телеграмма изъ Америки). Русскіе господа-любители предлагали 25,000 руб.— не отдалъ (фактъ). И возметъ 40,000 руб. Только бы побольше говорили. Разыграется повтореніе исторіи съ картинкой Милле — «Анжелюзъ», ушедшей было въ Америку за 550,000 фр., но. къ счастію для Франціи, вернувшейся въ Парижъ за 600,000 фр. А вѣдь это посредственная картинка.

Стоимость высокаго, геніальнаго искусства, работавшаго надъ совершенствомъ формъ, уже понижена (его не имѣется въ рукахъ торговцевъ). Мейсоньѣ, Фортуни можно купить теперь далеко ниже стоимости.

И всему это вѣрятъ идеально и свято. Наши меценаты, дилетанты и просвѣтители вкусовъ — благородные люди. Они такъ обожаютъ Парижъ, такъ стараются быть въ курсѣ его художественныхъ вопросовъ и не отстать отъ его вкусовъ... Святая простота!

Молодые художники съ упованіемъ мечтаютъ о будущей славѣ отъ мага-волшебника Дюранъ-Рюэля.

Просвѣтители, какъ католики отъ папы, получаютъ отъ него санкціи пропагандировать его вкусы и комментировать стоимость и значеніе принадлежащихъ ему chef d'oeuvres'овъ.

Необходимо очищать музеи отъ стараго хлама. Мѣсто дилетантскому декадентству! Поклоненіе передъ авторитетомъ картинной лавки!

Падать ницъ передъ вкусами ловкой рекламы и свято исполнять ея предписанія!

Эхъ, господа, господа!.. Гдѣ же ваша индивидуальность! — Ни крошки патріотизма. Быть рабами ловкаго ажіотажа! Вамъ льстятъ пройдохи, налувалы, они гипнотизируютъ ваши благородныя лучшія чувства въ пользу своего кармана. Вы принимаете за чистую монету ихъ шаблонные комплименты и ста-

раетесь быть достойными ихъ предначертаній въ достиженіи интриги, которой вы не подозрѣваете...

Поскорѣй, поскорѣй забросать грязью все свое, все уничтожить, оставить только рабскія подражанія послѣдней модѣ, установленной въ Rue la Peletier.

Г. Грабарь кичится тѣмъ, что уразумѣлъ сумеречный тонъ Вистлера — все долой, что не въ сумеречномъ тонѣ! Молодой человѣкъ съ образованіемъ, съ энергіей, много впдавшій, и такая узкость, такая ограниченность! Посягать на Матейка!

Торопитесь, господа, не трудно предсказать, что не пройдетъ и 10 лѣтъ, какъ ваша хваленая декадентщина и вашъ невѣжественный дилетантизмъ, развившись — очень естественно, какъ всѣ плевелы и сорныя травы, до самопожирающихъ размѣровъ — такъ опошлится, такъ опротивѣетъ, что всѣ любители, сдвинувъ плечами и, покачавъ головами, скажутъ: — «и это называлось, еще такъ недавно, искусствомъ!»

А Матейко все будетъ стоять колоссомъ, и его національная стоимость даже никогда не соприкоснется съ оцѣнкой картинной лавки. А ваши плевки пигмеевъ не достигнутъ даже подножія его пьедестала.

Да, очевидно, вы загипнотизированы, ослѣплены и лѣзете на стѣну. Если бы вставить «Нимфу» Нефа, въ картину Пювисъ-де-Шавана, вы бы растаяли отъ похвалъ и удовольствія. Молодого Іоанна Грознаго изъ картины Плѣшанова вы бы превознесли на весь міръ, если бы увидѣли его на холстѣ Де-ла-Круа.

Нѣтъ у васъ никакого чувства уваженія къ такимъ почтеннымъ сѣдинамъ самобытнаго таланта, какимъ всегда былъ Айвазовскій. Если бы вашему невмѣняемому рамолисменту въ живописи Монѣ, вѣчно танцующему отъ печки желтенькихъ и лиловенькихъ безсмысленныхъ тониковъ, удалось хотя однажды достичь такого общаго впечатлѣнія картины, какимъ проникнутъ «Потопъ» Айвазовскаго, вы бы подняли его на щитахъ и раструбили бы на весь міръ. А это навѣрное случилось бы только тогда, если бы картины Айвазовскаго скопились, какъ собственность, у Дюранъ-Рюэля.

Попробуйте выкинуть у французовъ Энгра, у нѣмцевъ Овербека!.. Они не стыдятся этихъ художниковъ, историческое значеніе за ними прочно установлено. А у нашего Моллера, одна пьяная вакханка, въ его картинѣ «Іоаннъ на Патмосѣ», перетянетъ на вѣсахъ много ихъ картинъ.

Въ каждой изъ перечисленныхъ вами картинъ найдутся достоинства и особенности, имѣющія значеніе въ ростѣ нашей школы; не говоря уже о такомъ талантливомъ художникѣ, какъ Трутовскій, «*Колядки*» котораго такъ характерны и такъ свѣжи и даже такъ въ духѣ нынѣшнихъ картинокъ общаго впечатлѣнія, что ваше посягательство на нее, даже съ вашей точки зрѣнія на искусство, не понятно: въ ней нѣтъ и признака академизма.

Пусть это художники второстепенные. Да вѣдь есть же теперь спеціальные любители второстепенныхъ голландцевъ, напр., А. И. Сомовъ, получающіе субсидіи отъ Эрмитажа, чтобы ѣздить въ Голландію и пополнять и безъ того уже переполненный у насъ, первостепенными голландцами, отдѣлъ голландской живописи. Какъ же это намъ уничтожить своихъ второстепенныхъ художниковъ? *)

Въ вашихъ мудрствованіяхъ объ искусствѣ вы игнорируете русское, вы не признаете существованія русской школы. Вы не знаете ее, какъ чужаки Россіи. То ли дѣло болтать за европейцами: Давидъ, Делакруа, Бодлеръ, Зола, Рескинъ, Вистлеръ; вѣчно пережевываете вы европейскую жвачку, достаточно устарѣвшую тамъ и мало кому интересную у насъ. А, сказать правду, выставки ваши поддерживаются все же, такими художниками, какъ: Сѣровъ, Рябушкинъ, Эдельфельдъ, Головинъ, Давыдовъ, Полѣновъ и др., вовсе не имѣющими остраго харктера упадка въ родѣ бѣднаго калѣки-уродца — К. Сомова, котораго вы ставите во главѣ движенія вашей школы. Я же знаю этого способнаго юношу и понять не могу его притворства въ напусканіи на себя такой дѣтской глупости въ краскахъ, какъ его зеленая травка, такого идіотизма, какъ сцены его композицій съ маленькими выломанными уродцами, лилипутами.

---

*) *Письмо въ редакцію „Новаго Времени“*
отъ 14-го апрѣля 1899 г.

М. г.! И. Е. Рѣпинъ, въ статьѣ своей: „По адресу „Міра искусства“, напечатанной въ 15-мъ нумерѣ журнала „Нива“ за настоящій годъ, между прочимъ говоритъ, что я ѣзжу въ Голландію съ субсидіей отъ Императорскаго Эрмитажа для пріобрѣтенія картинъ второстепенныхъ голландскихъ живописцевъ. Считаю необходимымъ заявить о невѣрности этого показанія почтеннаго художника. Дѣйствительно, я неоднократно ѣздилъ въ Голландію, какъ и въ другія страны Европы, и на свои собственныя средства, и съ субсидіей отъ министерства Императорскаго Двора, но отнюдь не для художественныхъ покупокъ, а съ совершенно иными цѣлями, изъ которыхъ главная—ближайшее изученіе вообще старинныхъ картинъ и рисунковъ, хранящихся въ иностранныхъ музеяхъ, и сравненіе ихъ съ памятниками живописи, собранными въ Эрмитажѣ. Ни единой картины ни второстепеннаго, ни первокласснаго голландца никогда не было пріобрѣтено мною въ Голландіи ни для Эрмитажа, ни для себя лично, ни для кого-либо другого.

А. И. Сомовъ.

Недавно еще, въ одномъ домѣ, я увидѣлъ на стѣнѣ картинки съ вашей выставки и невольно покраснѣлъ и скорѣе отвелъ глаза. Что виситъ *на выставкѣ курьезовъ* — забавно; но повѣсить эти кричащія чудачества въ жилыхъ помѣщеніяхъ!... Одна картинка цѣлый годъ висѣла у нихъ верхомъ внизъ. Авторъ увидѣлъ, обидѣлся; перевѣсили — все тѣ же пятна и такъ же никто не понимаетъ, что изображено художникомъ. Но вкусы бываютъ разные. Я знаю еще квартиру, наполненную собственными произведеніями художницы. Не знаешь, куда дѣвать глаза отъ этой мазни дилетантки; а весь домъ въ восторгѣ и, какъ птицы, въ продолженіе всего визита, поютъ гимны созданіямъ доморощеннаго генія. Ликованіе омрачается только воспоминаніемъ горькихъ обидъ и жалобъ на варварство среды: на выставки не принимали этихъ chef d'oeuvres'овъ.

Можно подумать — не дѣлаюсь ли я врагомъ новаго направленія въ искусствѣ вообще? — Никогда. Я знаю, какихъ силъ требуетъ поступательное движеніе впередъ во всякой сферѣ человѣческихъ стремленій, и выше всего цѣню это свойство человѣка. Знаю, что молодежи оно болѣе свойственное и легче дается. И я восхищаюсь безмѣрно всякимъ своеобразнымъ талантомъ. И въ новомъ движеніи «декадентства» попадаются иногда перлы самобытности художественной, какъ, напримѣръ, у Беклина, Стука, Климша, даже у нашихъ: Е. Д. Полѣновой, Головина, если бы они не портили себя избитой манерой вывѣсочныхъ афишъ. Но я ненавижу эти кичливыя притязанія посредственностей, ихъ шарлатанскій апломбъ кагала и фанатическую нетерпимость къ тому, что не въ приходѣ ихъ секты.

И въ *Мірѣ Искусства* я высоко ставлю энергію г. Дягилева, его умѣнье хлопотать, ѣздить далеко за экспонатами, улаживать съ собственниками художественныхъ произведеній. На это не многіе способны. Нельзя не дорожить этимъ образованнымъ молодымъ человѣкомъ, такъ полюбившимъ искусство. Но не вѣрится даже, что человѣкъ съ такимъ свѣтскимъ лоскомъ, съ такимъ разностороннимъ интересомъ ко всякаго рода искусствамъ (пѣнію, музыкѣ), что этотъ же самый элегантный аристократъ переноситъ въ живописи такія безобразія, какъ Леонъ Фредерикъ, Галенъ, такія жалкія уродства, какъ К. Сомовъ, Анктенъ, Кондоръ и др., и пропускаетъ такія вульгарныя выходки, какъ приведенныя мною выше, въ журналѣ *Міръ Искусства*, которому нельзя отказать во внѣшнемъ интересѣ.

30-го марта. *И. Рѣпинъ.*

Письмо по адресу И. Рѣпина.

„Я., вообще, не имѣю самонадѣянности ничего проповѣдывать; я только имѣю смѣлость всякому явленію смотрѣть прямо въ глаза и не закрывать его виноградным листомъ".

И. Рѣпинъ.

Милостивый Государь,

Илья Ефимовичъ.

Сегодня выходитъ 10-й номеръ «Міра Искусства», въ которомъ, какъ Вамъ извѣстно, помѣщена цѣлая серія снимковъ съ Вашихъ произведеній. Въ послѣднемъ нашемъ свиданіи, 22 марта, когда мы совмѣстно обсуждали вопросъ о Вашемъ письмѣ въ «Ниву», Вы, зная, что ближайшій номеръ «Міра Искусства», будетъ посвященъ спеціально Вашимъ произведеніямъ, обѣщали мнѣ *непремѣнно* оговорить, что выходъ Вашъ изъ числа сотрудниковъ журнала совсѣмъ не касается указаннаго номера, на который Вы дали Ваше согласіе. Хотя Вы Вашего обѣщанія, сдѣлать эту оговорку, и не исполнили, но я убѣжденъ, что появленіе 10-го номера не удивитъ Васъ своею неожиданностью, и что Вы не сочтете некорректнымъ съ моей стороны, что я, опираясь на Ваше послѣднее разрѣшеніе, не задумался закончить Ваше сотрудничество въ журналѣ номеромъ, посвященнымъ, между прочимъ, Вашимъ произведеніямъ.

Итакъ, Вы объявили о выходѣ Вашемъ изъ числа сотрудниковъ «Міра Искусства», и дали себѣ трудъ подробно мотивировать это категоричное заявленіе. Мотивировка Ваша сводится къ тремъ главнымъ

пунктамъ: къ «выходкамъ» журнала противъ нѣкоторыхъ художниковъ, къ «декадентскому направленію» журнала и къ его «вражескому» отношенію къ академіи. Вотъ главныя причины, вызвавшія Ваши убѣдительныя сѣтованія. Прежде, чѣмъ возражать Вамъ по существу, мнѣ хотѣлось-бы напомнить объ одномъ забытомъ Вами фактѣ, который игралъ большую роль въ отношеніяхъ Вашихъ, какъ въ академической, такъ и ко всякой другой «свободомыслящей» молодежи. Я говорю о статьѣ Вашей, появившейся въ книжкѣ «Недѣли» 1-го Октября 1897 г., т. е. 18 мѣсяцевъ тому назадъ, когда Вы были уже профессоромъ академіи.

Илья Ефимовичъ, Вы не юноша, и убѣжденія Ваши не мѣняются съ завидной легкостью молодыхъ лѣтъ, и потому слова той знаменательной статьи, съ написанія которой не прошло еще и двухъ лѣтъ, тѣ взгляды, такъ связавшіе Васъ съ новымъ поколѣніемъ, не могутъ и теперь не быть Вами признаваемы и исповѣдуемы. Итакъ, именно ими я и возражу на Ваше теперешнее письмо, ибо отвѣтить краснорѣчивѣе я самъ не съумѣлъ бы никогда.

Вы заявляете, что «враги наши — академіи», и что «традиціи, знанія, логическія наблюденія законовъ формъ и колорита природы» клеймятся нами, какъ самый большой порокъ въ искусствѣ. «Они признаютъ за собою право», — продолжаете Вы, — «начать искусство снова и заполнить имъ весь міръ, уничтоживъ все «академическое». Имъ необходимо прежде всего свергнуть авторитетъ академическаго образованія въ искусствѣ и поставить на его мѣсто диллетантизмъ». Теперь Вы не полѣнитесь прочесть, что по тому же самому вопросу высказывали я — въ своей, а вы — въ названной выше статьѣ.

Я говорилъ *):

«*Старо и неразумно нападать на академію*, какъ и на всякую школу вообще. Въ наше время нельзя уже говорить о пресловутой самобытности. Конечно, академія должна быть школой и самой суровой, учащей рисовать и рисовать. *Надо привить любовь къ рисунку*, а то многіе и очень талантливые наши молодые художники переполняютъ свои вещи ошибками, и ихъ художественный инстинктъ не шокируется этой *безграмотностью, замѣтной для всякаго образованнаго глаза*.

Вы же писали: **)

200 лѣтъ назадъ, изъ желанія поднять высоко знамя искусства, спасти его отъ измельчанія, *образовались въ Европѣ академіи художествъ*... Двухсотлѣтній опытъ далъ обратные результаты, *искусство этого времени было повсемѣстно понижено* этими благими стараніями.

Время процвѣтанія академій, лучше сказать, время опеки надъ искусствомъ людей любящихъ, серьезныхъ и благонамѣренныхъ, совсѣмъ *атрофировало свободное творчество* и его движеніе впередъ. *Эпоха ихъ скучна и мертва*. Многочисленныя имена академиковъ и профессоровъ, многочисленные, громадные холсты академическаго искусства теперь забыты. *Изъ всей этой эпохи только два имени интересны* художественному міру: Делакруа и Ивановъ. Оба были *въ разладѣ* съ академическими традиціями, *оба боролись противъ рутины* и съ неимовѣрными усиліями работали надъ собою, въ пользу освобожденія искусства. Непризнанные современниками, порицаемые людьми господствовавшаго вкуса, *отверженные академіями*, они черпали свои силы только въ самихъ себѣ, а теперь на нихъ указываютъ, какъ на свѣточей.

Вотъ два отзыва объ академіяхъ, два отношенія ко «всему академическому», одно — высказанное бывшимъ ректоромъ академіи, другое — «декадентскимъ» журналомъ.

Судите же сами, насколько вы правы.

Какъ же Вы, на протяженіи цѣлыхъ двухъ столѣтій видящій *только двухъ художниковъ*, рѣшаетесь сѣтовать на нашу, лишенную «громкаго» авторитета, замѣтку объ удаленіи нѣсколькихъ картинъ изъ музея.

---

*) № 3—4 „Міръ Искусства“, статья „Ученическая выставка“, стр. 20

**) „Книжки Недѣли“, октябрь 1897 г. стр. 31

Вы, Вашимъ вѣскимъ словомъ не только вышвыриваете, но прямо уничтожаете сотни художниковъ, «не боровшихся противъ рутины» въ теченіе этихъ двухсотъ лѣтъ. Итакъ *по вашему* эпоха «процвѣтанія академіи скучна и мертва», а *по моему* «старо и неразумно нападать на академію». Вотъ какъ мы «уничтожаемъ «все академическое».

Вамъ, впрочемъ, необходимо было обвинить насъ въ отрицаніи академіи, иначе Вы не могли бы доказать нашего пресловутаго «декадентства».

Посмотрите, сдѣлаемъ и по этому послѣднему вопросу маленькія сопоставленія:

Вы говорите теперь:

Направленіе (журнала) — *декаденство въ буквальномъ значеніи...*

Торопитесь, господа, не трудно предсказать, что *не пройдетъ и 10 лѣтъ*, какъ ваша *хваленая декадентщина* и вашъ невѣжественный дилетантизмъ, развившись — очень естественно, какъ всѣ плевелы и сорныя травы, до самопожирающихъ размѣровъ — такъ опошлится, такъ опротивѣетъ, что всѣ любители, сдвинувъ плечами и, покачавъ головами, скажутъ: «*и это называлось, еще такъ недавно, искусствомъ*».

Вы говорили 18 мѣсяцевъ тому назадъ: *)

Не только импрессіонизмъ, мистицизмъ и символизмъ, такъ прочно сидящіе въ нѣдрахъ искусства, имѣютъ заслуженное право *быть*, но даже такъ называемое *декадентство*, надъ которымъ еще слышится раскатистый хохотъ людей беззаботныхъ насчетъ эволюціи въ искусствѣ,—и это, нелѣпое по своему *названію*, *декадентство въ будущемъ увѣнчается лаврами, я въ этомъ глубоко увѣренъ*. Его принципъ— проявленіе индувидуальныхъ ощущеній человѣческой души, ощущеній иногда такихъ *странныхъ, тонкихъ и глубокихъ*, какія *грезятся только поэту*. Это и есть та независимость творчества, которая забываетъ о всякомъ зрителѣ; художникъ отдается только своему таланту, безъ расчета на признаніе; онъ выливаетъ сокровенную свою душу...

Повторяется вѣчный историческій законъ эволюціи довольно однообразно. Сначала всѣхъ только насмѣшила странная, нелѣпая выдумка молодыхъ художниковъ, потомъ разсердила. Люди горячіе забили тревогу, *затѣяли борьбу противъ непонятнаго новшества*. Настанетъ и 3-й періодъ отношенія къ подобнымъ явленіямъ. Всѣ испугавшіеся теперь за судьбы искусства скажутъ въ одинъ прекрасный день: «*да, это совершенно законное явленіе, противъ этого и спорить нечего*», и признаютъ въ этомъ странномъ движеніи проявленіе *новаго мотива творчества*» и закрѣпятъ за нимъ *право гражданства*. Да, друзья мои, борьба напрасна. Вы не будете имѣть успѣха съ вашимъ китайскимъ принципомъ, да и трудно.

Я отказываюсь прибавить слово къ этому панегирику «декадентства». Болѣе убѣдительнаго, мѣткаго и сочувственнаго отзыва мнѣ почти не приходилось читать въ самой декадентской литературѣ. И дальше, какъ Вы прекрасно говорите: «Наша обязанность стараться понять новыя явленія, изучать ихъ, помогать ихъ развитію, а не гнуть ихъ на излюбленный нами жанръ. Вѣдь и онъ, сдѣлавшись обязательнымъ, неминуемо вырабатывается въ рутину. Онъ живъ, когда свободенъ». **).

Я преклоняюсь предъ вашей проповѣдью, я вашъ ученикъ!

Но тутъ вдругъ опять это пресловутое письмо, въ которомъ снова мы наталкиваемся на непонятное сопоставленіе. Вы нынче пишете: «Это направленіе породило уже легіоны подражателей во всѣхъ ро-

*) „Книжки Недѣли", октябрь 1897 г. стр. 18 и 19.

**) ibid. стр. 23. Тамъ же на стр. 31. „На нашихъ глазахъ, очевидно, неумолимо совершается эволюція въ искуствѣ. Никакими искусственными мѣрами, ни борьбой, ни поощреніемъ излюбленнаго жанра, уже нельзя повернуть искусство къ прискучившимъ мотивамъ. *Никакія опасенія за кажущееся паденіе искусства уже никого не пугаютъ*".

дахъ искусства... Эхъ, господа, господа!.. Гдѣ же ваша индивидуальность! — Ни крошки патріотизма... Поскорѣй, поскорѣй забрасать грязью все свое, все уничтожить, оставить только рабскія подражанія послѣдней модѣ, установленной въ rue le Peletier». И опять-таки, на эту негодующую фразу Вы предусмотрительно отвѣтили уже 18 мѣсяцевъ раньше: «а вѣдь вы напрасно такъ уже боитесь подражанія: подражаніе въ искусствѣ еще не такое большое преступленіе, какъ кажется пуристамъ самобытнаго творчества... Всегда, во всѣ времена, вездѣ художники подражали и лично другъ другу, и группами, восхитившимъ ихъ созданіямъ другихъ націй, другихъ художниковъ... Въ нашемъ воспитаніи, во всѣхъ традиціяхъ военныхъ, государственныхъ, соціальныхъ, научныхъ, художественныхъ, всей жизни культуры, мы, со временъ свержения татарскаго ига, учились у Европы, и теперь уже слились съ ней и идемъ рука объ руку» *).

Вотъ ваше отношеніе къ декадентству и въ частности къ «самобытности».

Теперь, значитъ, остается третье и послѣднее обвиненіе, предъявленное Вами, обвиненіе въ «выходкахъ» противъ «крупныхъ дѣятелей» русскаго искусства. Вы возмутились тѣмъ, что «Міръ Искусства» не произнесся по адресу названныхъ Вами художниковъ ни одного слова брани, позволилъ себѣ высказать непочтительное отношеніе къ нимъ. На это я отвѣчу Вамъ, что до всякихъ нашихъ журналовъ и выставокъ, до всякой художественной дѣятельности, съ перваго момента сознательнаго отношенія нашего къ вещамъ, мы видѣли и слышали лишь площадную ругань и поношеніе всего того, что было намъ дорого и мило. Нашихъ кумировъ топтали въ грязь и клеймили не незначительными замѣтками новенькаго журнала, а позорящими статьями громко звенящихъ газетъ. И если мы допустили иронические уколы по адресу Вашихъ пріятелей, то какъ же Вы то, Вы, мудрый профессоръ, чтобъ проучить насъ, рѣшились на «выходку» передъ двухсотъ тысячной аудиторіей, выходку, которая стоитъ всѣхъ нашихъ, потому что она состоитъ изъ некрасивой брани, санкціонированной Вашимъ незыблемымъ авторитетомъ у той толпы, на которую Вы съ такой увѣренностью разсчитываете. Вы намъ показывали примѣръ, какъ надо дѣйствовать, когда Вы безъ запинки обзывали идеи Галлена бредомъ сумасшедшаго, а его искусство каракулями дикаря? Когда Вы Бенуа и Малютину давали прозвище «недоучекъ», а Сомова крестили «калѣкой-уродцемъ», способнымъ только «на идіотизмъ». Повѣрьте, подвигъ Вашъ не великъ, ибо теперь нѣтъ легче задачи, какъ кидать грязью во всѣхъ этихъ Сомовыхъ и Галленовъ. Нѣтъ задачи болѣе благодарной и Вы, конечно, вплетете себѣ новые листы въ Вашъ увядавшій было вѣнокъ. За развѣнчиваніе Маковскаго и Верещагина не аплодируютъ — Вы это отлично знаете. И такъ ужъ, если изъ за «выходокъ» Вы удалились изъ «Міра Искусства», то надо бы безъ «выходки» и выйти изъ него.

Вотъ каковы Ваши претензіи къ намъ. И неужели Вамъ не было неловко прочесть все сказанное до сихъ поръ? Вы, жаждущій имѣть вліяніе на молодежь, жаждущій создать цѣлую школу, вліятельнѣйшій изъ вліятельныхъ въ академіи, пріобрѣтающій картины для музеевъ, представитель художества Россіи въ Парижѣ передъ цѣлымъ свѣтомъ! Скажите, какъ же мы можемъ уважать Ваши взгляды, когда они длятся не долѣе мѣсяцевъ? Какихъ же вашихъ словъ мы должны слушаться?

Въ концѣ своего письма Вы испугались, чтобы Васъ не заподозрили въ отсталости и заявили что, конечно, признаете и «новое движеніе декаденства» въ лицѣ 80 лѣтняго Беклина, стариннаго профессора Стука и умершей Полѣновой. А развѣ чѣмъ нибудь вы доказали это признаваніе? Вы возмутились удаленіемъ изъ музея Риццони и Сѣдова, а развѣ Вы пріобрѣли въ тотъ же музей Сѣрова, Полѣнову, Головина или Рябушкина, которые, по Вашему же завѣренію, «все-же» поддерживаютъ наши выставки и которые блещутъ своимъ отсутствіемъ въ музеѣ. Вы съ простодушной искренностью накупаете Константиновъ Маковскихъ и проводите въ академію Бегтровыхъ и вы же обрушиваетесь на западныхъ художниковъ. Я не могу спорить съ Вами и выступить съ защитой Пювисовъ, Дегасовъ и Монэ—это было бы слишкомъ оскорбительно для нихъ. Могу я Васъ только увѣрить, что фраза ваша, что «Angelus» Миллэ — «посредственная картинка» — конечно, сдѣлается классической фразой.

И какъ нелогично съ Вашей стороны упрекать насъ за исключительное преклоненіе предъ Парижемъ и за паденіе ницъ передъ рекламою и говорить съ другой стороны, что геній нашъ — Галленъ, художникъ совсѣмъ неизвѣстный не только на западѣ, но и непризнанный въ собственной странѣ.

Теперь, на прощаніе, мнѣ хочется еще разъяснить послѣднее недоразумѣніе. Вы заявили, что мы

*) Книжки „Недѣли". Октябрь, 1897 г. стр. 20.

игнорируемъ русское искусство и не признаемъ существованія русской школы. «Вы не знаете ее, какъ чужаки Россіи». Въ первыхъ десяти тетрадкахъ нашего журнала были помѣщены кромѣ многочисленныхъ снимковъ съ русскихъ древностей, картины слѣдующихъ русскихъ художниковъ: Рѣпина, В. Васнецова, А. Васнецова, Сѣрова, Левитана, Е. Полѣновой, В. Полѣнова, Головина, Малявина, Бакста, Браза, Малютина, Сомова, К. Коровина, Давыдовой, Левицкаго, Боровиковскаго, Врубеля, П. Соколова, К. Брюллова. Болѣе краснорѣчиво возразить на наше «игнорированіе русской школы» я не въ состояніи.

Да, въ нынѣшнемъ письмѣ вашемъ, Вы выказали можетъ быть больше того, что хотѣли показать. Вы слишкомъ неосторожно смѣшали себя съ цѣлыми десятками тѣхъ вышибленныхъ изъ сѣдла критиковъ, которые подъ конецъ дней своихъ дѣлаются зловѣщими пророками безотраднаго, чернаго будущаго. Вы сѣтуете за нашу «проповѣдь», за то, что будто бы мы говоримъ, что «необходимо очищать музей отъ стараго хлама». Нѣтъ, Илья Ефимовичъ, въ музеи не надо помѣщать никакого хлама, не только стараго, но и новаго. Старость тутъ не причемъ. Просто надо въ извѣстные года и разъ навсегда рѣшить: «вотъ это хламъ, а это не хламъ». И этого то Вы никакъ сдѣлать и не можете. Сегодня у Васъ декадентство есть «проявленіе глубокихъ ощущеній», а завтра оно «плевки пигмеевъ». И Вы во всемъ и всегда такъ. Забыли Вы Ваше письмо къ Л. Толстому: «сейчасъ прочиталъ «что такое искусство» и нахожусь всецѣло подъ сильнымъ впечатлѣніемъ этого могучаго труда вашего. *Религія найдена* — это самое великое дѣло жизни нашей. Вотъ уже могу безъ всякаго лицемѣрія сказать: я счастливъ, что дожилъ до этого дня» *). Это Вы то, профессоръ академіи, участникъ декадентскихъ выставокъ, Вы нашли «религію» въ толстовскомъ отрицаніи искусства. Итакъ Вы, *какъ ректоръ академіи*, значитъ подписываетесь подъ крупными положеніями Толстого, и вмѣстѣ съ нимъ восклицаете: «*художественныя школы вдвойнѣ губительны для искусства*, во-первыхъ, тѣмъ, что убиваютъ способность воспроизводить настоящее искусство въ людяхъ, имѣвшихъ несчастіе попасть въ эти школы... Во-вторыхъ, тѣмъ, что расплодаютъ въ огромномъ количествѣ то поддѣльное искусство, извращающее вкусъ массъ, которымъ переполненъ нашъ міръ... И *обученіе это* не только не содѣйствуетъ распространенію истиннаго искусства, но, напротивъ, распространяя поддѣлки подъ искусство, *больше всего другого, лишаетъ людей способности понимать истинное искусство*» **). Это не «частности и примѣры», а «общая постановка вопросовъ», при которой Вамъ, по словами Вашимъ «*весело дышется, радость проникаетъ*» ***).

Но вы не только съ Толстымъ дружите, Вы одновременно и либераловъ не забываете! Помните, какъ радостно имъ было прочесть Ваше письмо по поводу юбилея Вашего? Какъ Вы тамъ жалостливо вспоминали и о бѣдномъ учителѣ, и о бухгалтерѣ, и о лекарѣ и о труженикѣ крестьянинѣ. «Вотъ должности, достойныя празднованія и участія общества» говорили Вы, «а мы счастливчики, *наша дѣятельность — забава*» ****). Это, правда, было еще до Толстовской «религіи»!

Вы, наконецъ, и съ молодежью хороши: «чтобы ей угодить, веселѣй надо быть». Вы хорошо помните этотъ геніальный Офенбаховскій пришѣвъ и вотъ у Васъ и декадентство «находитъ право гражданства».

Скажите-жъ теперь откровенно, чтожъ Ваша нынѣшняя ссора съ «декадентами» тоже будетъ длиться 18 мѣсяцевъ, или въ этомъ случаѣ Вы измѣните вашему принципу?

Примите увѣренія въ моемъ искреннемъ почтеніи

Сергѣй Дягилевъ.

P. S. Спѣшу увѣдомить Васъ, что письмо это напечатано въ 10-мъ номерѣ журнала «Міръ Искусства».

Апрѣль. 1899 г.

*) П. Сергѣенко. „Какъ живетъ и работаетъ гр. Л. Н. Толстой“, стр. 69.
**) Л. Толстой. „Что такое искусство“, стр. 142 и 139.
***) П. Сергѣенко. „Какъ живетъ и работаетъ гр. Л. Н. Толстой“, стр. 69.
****) „Нов. Вр.“, 7 ноябрь, 1896 г. № 7435.

И. РѢПИНЪ.
ПОРТРЕТЪ.

И. Рѣпинъ.
Часовня.

На берегу Іоническаго моря.

(Продолженіе).

VI.

Возвращаясь какъ-то въ позднія сумерки черезъ Таормину домой, мы встрѣтили на площади нашу хозяйку. Она весело болтала по-сицилiански съ четырьмя молодыми дѣвушками и полной дамой. Дѣвушки были невелики ростомъ, похожи одна на другую, съ обыкновенными глазами, сутуловаты, безъ шляпъ. У дамы на головѣ былъ кусокъ чернаго кружева. Хозяйка, простившись, присоединилась къ намъ — она тоже шла домой.

— Знаете, кто эти барышни? спросила она.

— барышни? Какъ-то не похожи на барышенъ... Здѣшнія?

— Да. Это дочери и вдова генерала, очень извѣстнаго. Одна изъ самыхъ древнихъ и знатныхъ сицилiанскихъ фамилій. Онѣ живутъ въ старинномъ палаццо около второй площади. А почему онѣ вамъ показались не похожими на барышенъ? Оттого что безъ шляпъ?

— Да, и... вообще...

— Вы знаете, для сицилiанки — стыдъ надѣть шляпу, такъ же, какъ выйти днемъ. Сицилiанская дама, даже изъ самыхъ богатыхъ и знатныхъ, ни за что не выйдетъ на улицу, пока свѣтло. Вечеромъ, когда уже темно, онѣ идутъ подышать воздухомъ или послушать музыку на площади, закутавшись въ кружево. Конечно, самыя простыя, работницы — тѣ ходятъ, но и тутъ молоденькую дѣвушку матъ не выпуститъ на улицу одну, не пошлетъ, напримѣръ, ни за чѣмъ. Это не принято.

— Ну... а какъ-же вотъ вы? И ходятъ же еще дамы?..

— Это иностранки. Иностранкамъ все позволяется, даже если онѣ не путешествуютъ, а живутъ здѣсь. Я и шляпу ношу, да и всѣ мои знакомыя, нѣмки и англичанки, держатся иначе. Здѣшніе люди отъ насъ не требуютъ своихъ обычаевъ, но за то и намъ не уступаютъ и живутъ по своему. Напримѣръ, если я дѣлаю вечеръ и приглашаю таорминскихъ барышенъ у себя потанцовать — я должна, когда все готово, комнаты освѣщены и я одѣта — сѣсть въ закрытую карету, ѣхать за ними и привезти ихъ съ собою, въ сопровожденіи матери. Есть, конечно, и попроще, вотъ учительница школы и ея молоденькая сестра; онѣ сироты, живутъ одни, держатся мило; но все таки молоденькая днемъ не выйдетъ и шляпъ онѣ объ нихъ за что не надѣнутъ.

Хозяйка остановилась на минуту около лавки съ макаронами и привѣтливо подала руку толстой женщинѣ въ передникѣ, очень грязномъ, и въ стоптанныхъ туфляхъ. Онѣ говорили, какъ двѣ встрѣтившіяся пріятельницы, на „Lei“, т. е. „ваша честь“, хотя ясно было, что толстая баба поставляетъ макароны на нашу виллу и даже немножко обсчитала хозяйку. Чѣмъ больше мы входили *внутрь* таорминской жизни — тѣмъ болѣе она оказывалась, во многихъ отношеніяхъ, странной.

Хозяйка, когда нужно, давала пощечины своимъ „дѣвочкамъ“ — но обращалась съ ними, какъ съ воспитанницами. Вечеромъ онѣ приходили желать ей доброй ночи, по праздникамъ обѣдали за однимъ столомъ. Содержатели отелей, портье, — спокойно приглашались на танцовальный вечеръ съ генеральскими дочками и генеральскимъ дочкамъ въ голову не приходило отказать кадриль приглашающему ее писарю. Они всѣ были равны — потому, что дѣйствительно, внутренно, были равны. Генеральская дочка знаетъ то-же, тѣми-же глазами смотритъ на міръ, имѣетъ тѣ-же мечты и желанія, какъ дочь

И. Рѣпинъ.
Операція.

И. Рѣпинъ. Портретъ Л. Толстого (акв.).

продавца свѣчей и мыла. Служитель отеля, портье, коммисіонеръ — очень уважаемое лицо: онъ служитъ — иностранцамъ, а иностранцы — совсѣмъ другое дѣло! Имъ можно служить, какъ угодно, — лишь бы они платили. Большинство древнихъ сицилiанскихъ фамилій — въ полномъ упадкѣ и раззореніи; подняться сами по себѣ онѣ не могутъ, а

если кто-нибудь изъ молодыхъ членовъ семьи пристраивается къ дѣлу добыванія денегъ у иностранцевъ — его родители очень рады и совершенно равнодушны къ тому, какого рода это дѣло. Иностранецъ не можетъ ихъ ни обидѣть, ни возвысить: онъ только можетъ дать денегъ.

— У насъ, хотя мы и знакомимся съ сицилiанцами, все таки пріѣзжіе держатся своимъ кружкомъ, говорила хозяйка. Это ужъ какъ-то само собою выходитъ. Но очень маленькій кружокъ, мы и между собою ухитряемся ссориться.— прибавила она съ сокрушеніемъ. — Вотъ, напримѣръ, эта дама... Видѣли дачу внизу, двухъ-этажную? Мы были съ нею хороши, а когда она затѣяла эту исторію съ таорминскимъ фотографомъ — то сама перессорилась съ его семьей и со всѣми нами... Она одинока, ей лѣтъ около пятидесяти, но сицилiанцы любятъ, если ихъ молодые люди устраиваются около солидной и состоятельной иностранки. И его семья сначала была очень рада. Только онъ сдѣлался очень жаднымъ, не позволялъ сестрѣ выходить замужъ, она должна была вѣнчаться тайкомъ. Славные люди, мать — древняя старуха... Я часто у нихъ бываю. Сынъ совсѣмъ ихъ бросилъ и не помогаетъ.

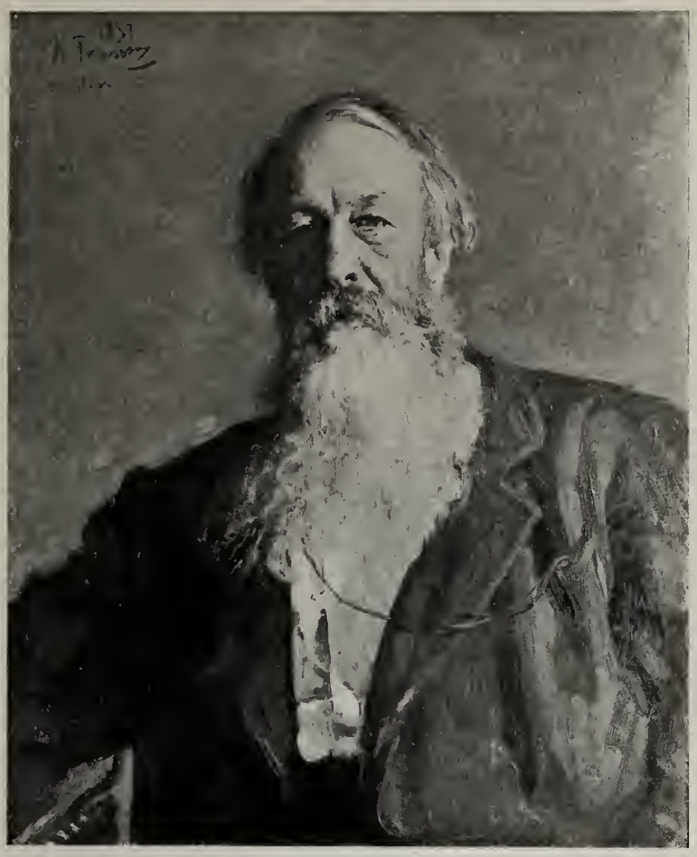
И. Рѣпинъ. Портретъ.

— Они бѣдные?

— Очень, какъ почти всѣ таорминцы старыхъ фамилій... Эти даже особенно измельчали, потому что крѣпко держатся самыхъ нелѣпыхъ древнихъ обычаевъ. Образованія, конечно, никакого, полуграмотные, вѣчно взаперти... Да вотъ вы сами увидите. А сегодня вечеромъ я хотѣла вамъ предложить, не пойдете-ли въ нашъ опереточный театръ? У насъ ложа — обязательная, потому что каждый спектакль — подъ покровительствомъ кого-нибудь изъ важныхъ лицъ города, и онъ посылаетъ ложи знакомымъ. Сегодня спектакль — нашего доктора.

— Синьора В—lli? Пойдемте.

Этого синьора il dottore намъ приходилось встрѣчать и раньше. Истый сицилi-



И. Рѣпинъ. Портретъ В. Стасова.

анецъ, безпечный, ни о чемъ не думающій — но при этомъ робкій, нѣжный, галантный и наивный. Ему за тридцать, онъ холостъ, лысина во всю голову, густые усы, пришепетываніе и безхитростная улыбка. Онъ содержитъ старую мать, любитъ самой возвышенной любовью всѣхъ дамъ, втихомолку пишетъ стихи, которые потомъ декламируетъ за чужіе, и разводитъ удивительныя розы. Онъ какъ-то былъ во Флоренціи и любитъ объ этомъ разсказывать. На вечерахъ онъ дирижируетъ танцами — по-французски, хотя этого языка не знаетъ, и очень любитъ заставлять кавалеровъ падать передъ дамами „à génioux“. Онъ безобиденъ, любитъ иностранцевъ и дамы часто берутъ его въ конфиденты.

Была его очередь разсылать таорминцамъ билеты — и мы вечеромъ попали въ театръ.

Каменное зданіе театра внутри оказалось деревяннымъ, со скамьями вмѣсто креселъ въ партеръ. Въ раекъ изъ сѣней вели узкія, крутыя деревянныя лѣсенки. Мы, было, спросили, какъ тутъ въ пожарномъ отношеніи — на насъ взглянули съ удивленіемъ и отвѣтили, что пожаровъ не случается. Иностранцевъ было мало. Внизу сидѣли знатные и незнатные сициліанцы, всѣ одинаково одѣтые, какъ принарядившіеся портье не первокласснаго отеля, съ розовыми галстучками и слишкомъ короткими рукавами пестрыхъ пиджаковъ. Было много мальчиковъ-рабочихъ лѣтъ пятнадцати-восемнадцати съ удивительно красивыми лицами. Играли „Mascotte“. Голоса были ужасные, примадонна пѣла недурно, но оказалась непомѣрно толста. Впрочемъ у таорминцевъ она пользовалась, именно благодаря послѣднему обстоятельству, большимъ успѣхомъ. Хористки были безобразны на рѣдкость и очень печальны. Гдѣ-то далеко все плакалъ ребенокъ. И когда хоръ ушелъ со сцены — мы могли видѣть изъ боковой ложи, что за кулисами этого ребенка тотчасъ-же поднесли одной изъ хористокъ, которая, не теряя времени, принялась его торопливо кормить грудью. Пѣли подъ піанино.

Въ антрактѣ въ ложу пришелъ докторъ и стройный, тонкій, пожилой иностранецъ съ широкополой сѣрой шляпой. Это былъ старый другъ нашихъ хозяевъ, нѣмецъ, баронъ Г., живущій въ Таорминѣ, въ своей маленькой виллѣ, уже лѣтъ двадцать, совершенно одинъ. Онъ занимается художественной фотографіей и очень извѣстенъ не только въ Таорминѣ, но и въ Палермо. Онъ высокъ, гибокъ, съ мягкими

И. Рѣпинъ.
Рисунокъ.

манерами, съ красивыми, уже рѣдѣющими, свѣтлыми волосами и пріятнымъ лицомъ.

— Посмотрите налѣво, черезъ три ложи, — сказалъ онъ мнѣ. — Видите? Это цѣлая семья изъ горной деревушки.

Въ ложѣ, дѣйствительно, сидѣла крестьянская семья. Впереди — старуха въ темномъ платкѣ, съ коричневымъ и строгимъ лицомъ. Рядомъ съ ней женщина помоложе, но увядшая. Нѣсколько молодыхъ дѣвушекъ съ обыкновенными, неумными лицами, старикъ и два парня. Всѣ они сидѣли совершенно прямо, вытянувшись, тѣсно въ рядъ, съ неподвижными, изумленно-довольными лицами. У одного изъ сыновей даже былъ ротъ раскрытъ. Никто не шевелился и не улыбался.

Въ сосѣдней ложѣ сидѣли четыре генеральскія дочки. У нихъ не было благоговѣнія на лицахъ, — но все-таки онѣ очень казались похожими на крестьянскихъ дѣвушекъ рядомъ. Тѣ-же грубоватыя черты, печать тупоумія и тяжести мысли.

Напротивъ насъ блестѣлъ вырѣзъ смокинга.

— Вы не знаете, кто это? — сказалъ мнѣ баронъ. — Принцъ А., владѣлецъ отеля Санъ-Доменико. Одинъ изъ самыхъ богатыхъ спиліанцевъ. Великолѣпенъ!

Онъ, точно, былъ великолѣпенъ. Рослый, полный, смуглый, съ громадными, черными глазами, которыми онъ ворочалъ медленно и неохотно, съ вы-

И. Рѣпинъ.
Рисунокъ.

бритымъ подбородкомъ и толстыми яркими губами. На рукавахъ бѣлоснѣжной рубашки сверкали бриллианты. Подъ низковатымъ выпуклымъ лбомъ, казалось, не могло родиться никакой работы и никакой мысли. Ему все должно удаваться. И ему удается. Полуготовый отель, рожденный изъ монастыря, уже переполненъ. Успѣхъ будетъ безпримѣрный.

Баронъ зналъ всѣхъ и показывалъ мнѣ цѣлый рядъ таорминцевъ.

— Посмотрите наверхъ, — шепнула хозяйка. — Неправда-ли, лучше другихъ?

И. Рѣпинъ. Портретъ Н. А. Римскаго-Корсакова.

Наверху, въ райкѣ, у самой сцены, сидѣли ея четыре „дѣвочки". Молодыя лица, освѣщенныя снизу, улыбающіяся и внимательныя, были прелестны. Полненькая, бѣлокурая Джіованнина степенно улыбалась. Пранказія, смуглая красавица, оживленно и радостно смѣялась, показывая тѣсные зубы, вся свѣжая, какъ темная роза; сзади стояла Марія, высокая, съ лицомъ не очень оживленнымъ, безукоризненно-прекраснымъ. Она была похожа на равнодушную и невинную богиню.

VII.

Нашъ капризный и неугомонный спутникъ уѣхалъ. Онъ прожилъ три недѣли, безпрерывно жалуясь, браня Таормину и всю Сицилію сплошь. Не нравились ему и лимоны, которые здѣсь называются „zedra", величиной съ порядочную дыню и такіе пахучіе, что ихъ нельзя оставить на ночь въ спальнѣ; ненавидѣлъ онъ и длинныя, желтенькія яблочки, вкусомъ напоминающія, вѣроятно, яблоко рая съ древа познанія зла: это яблоки, привитыя къ лимонному дереву, съ неописуемымъ, тонкимъ ароматомъ; не любилъ онъ даже Іоническое море, такое прекрасное послѣ сирокко. Въ эти дни мы спускались къ нему утромъ, на самые камни, ниже полотна желѣзной дороги, которая убѣгала въ туннель. Помню такое утро. Воздухъ затихъ съ полуночи. Дождевыя облака уползли за скалы. Даже Этна стояла яркая и чистая. Солнце не очень жгло — оно точно еще помнило вчерашнюю непогоду. Море [пояснѣло, засверкало, стало золотисто-легкимъ — но улечься, растревоженное, не хотѣло. И волны, громадныя, одинаковыя и

И. Рѣпинъ. Портретъ В. Сѣрова въ юности.

разнообразныя, безцѣльно шли, падали на острые камни и разливались мыльной пѣной. Когда подходила волна, торопясь и ворча, еще темная и густая, нельзя было понять, будетъ-ли она велика. Но дойдя до гряды камней — она взлетала наверхъ, выше, выше, съ безсильнымъ и ненужнымъ порывомъ, становилась тонкой, прозрачной, гнулась, дѣлая на мгновенье зеленовато-стеклянную пещеру, пронизанную острымъ лучемъ солнца — и падала, не умѣя удержаться наверху, и разлеталась въ бѣлый, мыльный дымъ, который коегдѣ сверкалъ радужными искрами. И опять торопилась, невѣдомо зачѣмъ, умирать, — другая ворчащая волна. И хотя нельзя было понять, какъ онѣ живутъ и зачѣмъ умираютъ — мнѣ нравилось сидѣть и смотрѣть, не думая, на этотъ однообразный рядъ смертей, на погибающія волны, такія высокія, шумныя и прекрасныя. И чѣмъ зеленѣе, больше и прекраснѣе была волна — тѣмъ пышнѣе и торжественнѣе она умирала, при громѣ, похожемъ на пушечные выстрѣлы. А разбитая вода журчащими струйками спѣшила назадъ, чтобы успѣть превратиться въ такую-же волну, совсѣмъ такую-же — но не ту.

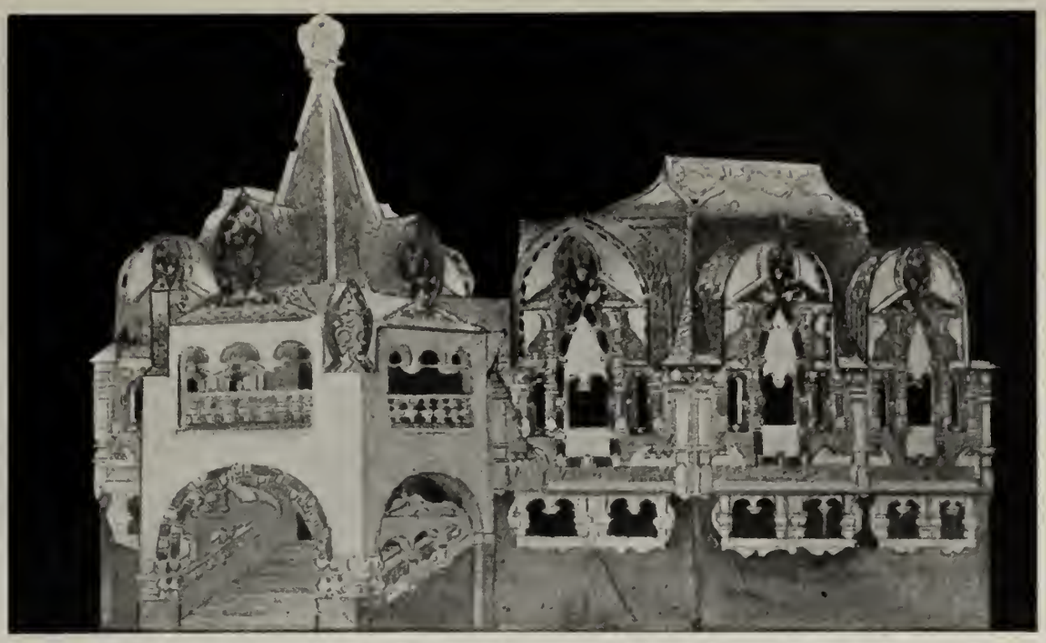
Почему-то именно послѣ такого утра товарищъ нашъ безповоротно рѣшился уѣхать. Почувствовалъ-ли онъ тогда въ первый разъ жизнь и дыханье таорминской природы, которую упрямо продолжалъ видѣть мертвой, и убѣжалъ, не желая уступить себѣ самому; дѣйствительно-ли ему было скучно — богъ его знаетъ; уѣхалъ угрюмо и дико, и чувствовалось, глядя на него, что ничто и никто ему не поможетъ.

Все шло попрежнему, только солнышко дѣлалось ярче и жарче, да порою откуда-то, точно снизу, долетала невидимая, густая волна сладкаго запаха цвѣтовъ Португаліи. Fiori di Portugallo — здѣсь такъ называются апельсинные цвѣты. Таормина теплѣла, разросталась, распускалась — и съ каждымъ днемъ казалась мнѣ все болѣе грустной. Набѣгающія, безсмысленныя людскія волны, только не прекрасныя, какъ волны моря, — шумѣли и отливали. Каждый день тянулись по извилистой бѣлой дорогѣ экипажи съ людьми, которые уѣзжали, которые изчезнутъ навсегда, и отъѣздъ ихъ — такой-же ненужный и нерадостный, какъ нерадостенъ былъ пріѣздъ. Налетъ сѣрой грусти, какъ полузамѣтный слой пыли, лежитъ на сверкающей Таорминѣ; ее не знаютъ, она чужая, она не живая — для этихъ случайныхъ людей.

Мы были съ хозяйкой въ городѣ въ солнечный ранній вечеръ и насъ удивило уличное оживленіе.

— Какъ, синьора, вы не знаете? сказала толстая женщина изъ макаронной лавки.— Сегодня большія процессіи. И завтра, и послѣзавтра... Сегодня Страстной Четвергъ.

КОВЕРЪ ·
ПО · РИСУНКУ ·
А · ГОЛОВИНА ·



М. Врубель. Проэктъ выставочнаго павильона.

будетъ процессія съ музыкой, и зайдетъ въ Санъ-Доменико. Пойдутъ сверху. Да ужъ идутъ!

Мы возвращались отъ барона Г. и хотѣли зайти вмѣстѣ къ семьѣ фотографа и вдовѣ-генеральшѣ. Но мы рѣшили сначала пропустить процессію. Толпа все густѣла, тѣснила насъ и скоро мы очутились въ узкой улицѣ, около воротъ, которыя выходятъ одной стороной на площадь. Со стороны улицы, вверхъ, на ворота, соединенныя со старой стѣной, вела каменная лѣстница. Втиснутые толпой, мы вошли на ступени, до первой площадки. Видно было хорошо. Ниже насъ, на ступенькахъ, тоже стали располагаться люди. Отъ связки кирпично-розовыхъ розъ съ кровавыми жилками, шелъ несильный, темно-вялый ароматъ; эти удивительныя розы далъ намъ баронъ изъ своего сада. И полумертвый запахъ розъ теперь смѣшивался съ настойчивымъ ароматомъ апельсинныхъ цвѣтовъ. Они ярко серебрились въ саду направо, за стѣной.

Толпа все прибывала. Иностранцы-путешественники съ бинoклями, праздно-гла-

М. Врубель. Изразцовый фризъ.

звѣющіе и растерянные, иностранцы осѣдлые, съ дѣловымъ видомъ, опереточныя пѣвицы въ жалкихъ, яркихъ шляпахъ, среднія туземцы — молодые люди, и, наконецъ, крестьяне, степенные, чинные, одѣтые въ лучшія платья и платки, женщины съ подобранными пышными юбками.

М. Зейль. Архитектурное украшеніе.

Впрочемъ, и среди крестьянъ почти не видно было умиленія, скорѣе равнодушное исполненіе долга и нѣкоторое, небольшое, любопытство. Старикъ пастухъ, сгорбленный, на согнутыхъ ногахъ глядѣлъ важно и благоговѣйно. На немъ былъ синій холстинный костюмъ весь въ заплатахъ и бѣлые толстые чулки. Сплошная толпа не двигалась, процессія должна была выйти на главную улицу здѣсь, сверху, изъ маленькаго каменистаго переулочка. Скоро послышалась отдаленная музыка, побѣжали дѣти, потомъ мальчики побольше, одѣтые въ кисею, съ толстыми свѣчами, которые горѣли блѣдными, едва видными огнемъ въ предзакатномъ солнцѣ. Несли знамена и флаги, похожіе на военные. Въ процессіи участвовали почетныя лица города Таормины, одѣтыя по праздничному, съ обнаженными головами. Военная музыка, та-же самая, которая играла на таорминской площади по воскресеньямъ и состояла изъ шести или семи солдатъ-любителей, шла позади и громкіе звуки марша уходили наверхъ, въ свѣтлый воздухъ. Потолокъ всегда давитъ, душитъ музыку она должна говорить съ небомъ. И будь она даже несовершенна, какъ дѣтскій лепетъ — она найдетъ свое малое единеніе съ небомъ — и никогда не покажется оскорбительной. И теперь жалкіе, простые аккорды почти неумѣстнаго марша давали минутъ серьезную торжественность. Показалось духовенство, въ кисейныхъ ризахъ, тоже съ толстыми свѣчами. А тотчасъ вслѣдъ, колыхаясь надъ толпою, двигалась черная деревянная фигура, большая, не много меньше человѣческаго роста. Носилки съ возвышеніемъ, на которомъ утверждалась фигура, были сплошь

А. Зейль. Архитектурное украшеніе.

унизаны круглыми фонариками изъ зеленаго и розоваго стекла; внутри горѣли свѣчи и фонарики издали казались грубыми цвѣтами. Фигура колебалась, склоняясь и выпрямляясь. Это была статуя Маріи Дѣвы-Скорбящей, изъ дерева, очень новенькая, ярко и свѣже раскрашенная. Фигура стояла на колѣняхъ, въ черномъ, какъ вакса, платьѣ, съ чернымъ-же покрываломъ на головѣ. Рѣзко выдѣлялись ея сложенныя на груди, бѣлорозовыя, большія руки, да лицо, такое-же бѣлорозовое, съ яркимъ румянцемъ, съ черными, похожими на маслины, глазами, смотрящими прямо, безъ выраженія, съ тупоумнымъ равнодушіемъ. Кромѣ того казалось, что куклѣ неловко стоять на колѣняхъ, на носилкахъ, — и она покачивалась впередъ, точно кланялась. Блѣдно-дрожащіе, безчисленные огоньки свѣчъ, торжественность на лицахъ, музыка, которая, кончивъ маршъ, играла теперь что-то иное, тихое, — грубыя розы стеклянныхъ фонарей, черная, чужая кукла, все — возбуждало смѣшанныя чувства: въ этомъ немудромъ символѣ, казалось, не было тайны, не было тишины и красоты; а между тѣмъ что-то и въ свѣчахъ, и въ длинныхъ аккордахъ, и въ серьезности людей — трогало забытыя струны дальнихъ, полусознательныхъ воспоминаній, можетъ быть воспоминаній того, чего никогда не было въ жизни — и становилось на мгновенье жутко, терпко и холодновато, какъ бываетъ, когда смерть знаешь ближе къ себѣ. Въ отношеніи къ смерти, — не въ мысли о смерти, а въ *чувствованіи* смерти — всегда есть и восторгъ, и важная радость; и потому во всемъ, что важно и торжественно, и говоритъ о непонятномъ — есть это радостное, прохладное „чувствованіе“ смерти.

М. Зейль. Архитектурное украшеніе.

Но мгновенье прошло; опять передъ глазами лишь качалась черная, безжизненная кукла, колебались флаги и шелестѣла любопытная и разнообразная толпа. Процессія повернула, мы видѣли теперь лишь широкое темное пятно одеждъ Маріи-Дѣвы.

Музыка вблизи казалась слишкомъ рѣзкой. Толпа двинулась, гудя, за процессіей.

Санъ-Доменико былъ открытъ и полонъ народа. Св. Дѣву поставили на минуту посреди церкви. Шли, прикладывались къ черными деревяннымъ одеждамъ и проходили. Одна женщина поцѣловала стеклянный розовый фонарь, сдѣлавшійся вдвое болѣе яркимъ въ полутьмѣ церкви. Вблизи статуя казалась еще грубѣе, краски лоснились. Глаза были изъ стекла. Опять столпились около носилокъ, собираясь ихъ поднять.

— Куда-же вы? крикнулъ намъ знакомый художникъ нѣмецъ, видя, что мы ухо-

Ш. Кондеръ
Рисунокъ
вѣера.

димъ. — Идетъ другая процессія, Христосъ на крестѣ, а потомъ третья, San-Giorgio, Георгій Побѣдоносецъ... Георгій совсѣмъ новенькій, первый разъ и несутъ... Вчера еще въ церковныхъ сѣняхъ въ тряпкахъ стоялъ, самъ видѣлъ... На бѣломъ конѣ, змѣй толстый-претолстый, у коня ноздри красныя, а у Георгія глаза голубѣе неба... Подождите!

Но мы не хотѣли ждать. Довольно было и одной процессіи.

Визитъ генеральскимъ дочкамъ не отнялъ у насъ много времени.

Мы поднялись по лѣстницѣ, темноватой, во второй этажъ небольшого, стараго палаццо. Онъ стоялъ на главной улицѣ, былъ изъ сѣраго камня и мало чѣмъ отличался отъ сосѣднихъ, такихъ-же сѣрыхъ, домовъ.

Только широкій балконъ съ вычурными, выгнутыми перилами, былъ хорошъ. Барышни, которыя не выходятъ, постоянно сидятъ на этомъ балконѣ. Насъ при-

Ш. Кондеръ.
Проэктъ
театральнаго
занавѣса.

гласили въ громадный, мрачный, полутемный салонъ. Тутъ было неуютно, почти холодно. Зимой сюда не заходитъ солнце и такъ какъ другимъ способомъ таорминскіе дома, особенно старые, не отапливаются, то салонъ этотъ на холодное время запираютъ. Въ убранствѣ было смѣшеніе тусклыхъ, древнихъ вещей съ дешевыми бездѣлушками, лишенными всякаго вкуса.

Генеральша сѣла на диванъ. Дочери принесли каждая по стулу и сѣли напротивъ, тѣснымъ рядомъ, по старшинству. Онѣ всѣ были похожи одна на другую, съ одинаковымъ выраженіемъ скуки и мелочности на грубоватыхъ лицахъ. Старшей казалось ужъ лѣтъ за двадцать пять, молоденькая была веселѣе. Пришла пятая, еще подростокъ, и сѣла въ рядъ. Мы посмотрѣли старинныя, всегда завѣшанныя, картины. Онѣ были ни хороши, ни дурны. Потомъ намъ показали карточку генерала въ соломенной рамкѣ, перевитой крепомъ. Потомъ генеральша стала говорить о дороговизнѣ жизни. И хотя

Ш. Кондеръ. Вѣеръ, писанный на шелку.

она жаловалась — все время изъ-подъ любезно-жалобныхъ словъ чувствовалось, что она говоритъ не серьезно и ни на минуту не забываетъ, что передъ ней иностранцы.

Въ семьѣ фотографа было проще. Тутъ жила старуха, дочь ея, пожилая дѣвушка, и другая дочь съ мужемъ и новорожденнымъ ребенкомъ, у котораго была кормилица. Всѣ они помѣщались въ двухъ, просторныхъ комнатахъ, во второмъ этажѣ одного изъ домовъ крутого переулка. Въ первой комнатѣ, проходной, жили мать, дочь и ребенокъ, вторая принадлежала супругамъ и играла роль салона. Мужа, того самаго, который годъ тому назадъ увезъ сестру фотографа и обвѣнчался съ нею въ Калабріи, — не оказалось дома. Онъ служилъ по юридической части. Супруга была маленькая, юркая и не молодая. Старуха, одѣтая въ темное, по-крестьянски повязанная платкомъ, встрѣтила насъ привѣтливо, но строго. Мы сѣли къ столу посереди супружеской спальни

Незамужняя дочь усадила старуху въ кресло, принесла домашняго вина и непріятныхъ, безвкусныхъ лепешекъ, которыхъ непремѣнно нужно было отвѣдать и даже съѣсть больше.

Въ темномъ углу стояла широкая кроватъ. На неловко обтянутомъ кисеею маленькомъ комодѣ лежала въ порядкѣ всевозможная ненужная дрянь: коробочки, видимо пустыя, грошевыя фарфоровыя фигурки, въ стеклянныхъ вазочкахъ пучки старыхъ бумажныхъ цвѣтовъ. Старуха стала что-то долго объяснять хозяйкѣ, говорила плохо, едва выговаривая слова, и, кажется, путая немного мысли. Въ голосѣ было горе, но и злобность. Потомъ вдругъ заплакала.

Дочери не стали ее ни утѣшать, ни успокаивать. Старшая сидѣла, нахмуривъ брови, и прибавила:

— Да, это у насъ большое горе. Мать нельзя такъ оставлять. Она стара, можетъ умереть, какъ отецъ умеръ.

Хозяйка покачала сочувственно головой и спросила:

— Чтожъ, онъ и не бываетъ?

Старуха, словно обрадовавшись, заговорила озлобленнѣе и внятнѣе, утирая слезы:

— Восемь мѣсяцевъ сына не видала, восемь мѣсяцевъ! А онъ у меня одинъ! Мать бросилъ, сестеръ бросилъ, приданое сестръ такъ и не выдалъ! Что онѣ, дочки-то? Онѣ матери ничего купить не могутъ. А онъ хорошо пошелъ. И какъ я на него радовалась! Пристроился мальчикъ, отъ дѣла не бѣгаетъ, дама солидная, почтенная, иностранка, въ лѣтахъ,—а состояніе какое! Кто-жъ могъ думать, что она его такъ совратитъ, противъ семьи, противъ матери? Какая жадность, накажи ее Святая Дѣва! Это у насъ не видано. Вотъ и младшій Ригелли устроился съ иностранкой, и бронико... Они матери — все...

Мы давно понимали, что дѣло идетъ о коварномъ сынѣ старухи, который, устроившись по обычаю съ пожилой и состоятельной иностранкой, сдѣлался жаднымъ и пересталъ помогать семьѣ.

— Какая добрая прежде къ намъ была — ангелъ! А теперь... теперь у меня большаго врага нѣтъ! — Ну да пусть-бы, прибавила вдругъ старуха измѣнившимся голосомъ, — пусть... а только зачѣмъ она и придти-то ему не даетъ? Я-бы взглянула...

А. Васнецовъ. Декорація къ оперѣ «Хованщина».

Истинное горе и любовь къ

сыну послышались въ этихъ словахъ. Она заплакала сильнѣе. Они заговорили съ моей хозяйкой потихоньку.

А. Васнецовъ. Декорація къ оперѣ «Хованщина».

Младшая дочь, замужняя, старалась занять меня. На столѣ лежали кое-какія книги.

— Это вы читаете?

— О, нѣтъ, Это я такъ собрала, какія попались. Мужчины тоже есть. А мы не читаемъ, нѣтъ!

Она оказалась полуграмотной. Старуха не знала даже буквъ.

Когда старуха успокоилась — насъ повели въ другую комнату и показали хорошо сдѣланный портретъ отца, давно умершаго. Портретъ былъ семейной святыней, онъ висѣлъ на главной стѣнѣ, надъ комодомъ, гдѣ въ стеклянной коробкѣ были заключены небольшія восковыя куколки, разодѣтыя въ линючія платья, и долженствующія изображать Христа, Марію Магдалину и Святую Дѣву. Старуха опять разстроилась. Сѣдые, даже слегка желтые, волосы выбились изъ-подъ платка. На верхней губѣ у нея были длинные усы, черные съ просѣдью; тонкія, прозрачныя вѣки полускрыва-

А. Васнецовъ. Декорація къ оперѣ «Хованщина».

ли выпуклые глаза. Она была и жалкая и страшная. Глядя на нее думалось, что она не скоро умретъ, и что многіе еще годы будетъ оплакивать непокорнаго сына, который отступилъ отъ добродѣтели.

Мы вышли, но мнѣ казалось, что насъ преслѣдуетъ душный, стиснутый, мертвый воздухъ комнаты, гдѣ висѣлъ портретъ отца, жаловалась старуха и пищалъ грудной ребенокъ. Сильно смеркалось. Прозрачная, блѣдно-лиловая Этна потухала съ каждымъ мгновеніемъ. Молодой, но уже сильный, опрокинутый мѣсяцъ торопился бросить золотистые отсвѣты. Мы пошли обходомъ по верхнему переулку. На главной улицѣ еще не совсѣмъ утихло праздничное движеніе.

Мы приблизились къ низкой каменной оградѣ, изъ-за которой показалось удивительно сохранившееся средневѣковое зданіе — Badia Vecchia. Оно было высокое, съ узкимъ фасадомъ въ три, тѣсно стоящихъ, даже сомкнутыхъ, окна, заостренно-согнутыхъ, съ прозрачными украшеніями вверху, съ сохранившейся, вездѣ разной, пестротой въ опрокинутыхъ треугольникахъ между окнами. Двуконечные мавританскіе зубцы окаймляли стѣну вверху. Окна были теперь сквозныя — и видѣлось серебристо-черное небо въ просвѣты. И вся бадіа подъ легкими лунными лучами казалась серебряной и туманной, особенно стройной. Темный кактусъ заботливо взглядывалъ сбоку, въ отверстіе разрушенной стѣны.

Внизу, у ограды, свѣтлѣли апельсинные цвѣты, съ живымъ и теплымъ благоуханіемъ, такимъ густымъ, что, казалось, ему тяжело подняться вверхъ. Море вдали, чуть видное, робко сверкнуло подъ пологимъ мѣсяцемъ. И въ первый разъ и природа, и высокое, странное строеніе за оградой, давно слившееся съ природой, — были для меня истинно живыми. Мы видѣли природу мертвой — потому что не умѣли смотрѣть изнутри. Не живую жизнь мертвыхъ людей надо смотрѣть изнутри — а ее, природу, которая закрыта для недоброжелательнаго взора; но если она откроется на мгновенье, если уловишь ея голосъ и поймешь ея рѣчь — никогда больше не забудешь ея словъ и нигдѣ не назовешь мертвымъ живое живыхъ.

З. Гиллісъ.

А. Вѣснецовъ. Декорація къ оперѣ «Хованщина».

(*Окончаніе будетъ*).

Художественная хроника

О древне-египетской красотѣ.

I.

Признаюсь, я никогда не могъ равнодушно читать знаменитый стихъ Грибоѣдова:

„А все Кузнецкій мостъ и вѣчные французы.
Оттуда моды къ намъ, и авторы и музы —
Губители кармановъ и сердецъ!
Когда избавитъ насъ Творецъ
Отъ шляпокъ ихъ, чепцовъ, и шпилекъ, и булавокъ,
И книжныхъ, и бисквитныхъ лавокъ!“

Я говорю, что не могъ читать этого стиха по его жестокосердію; и въ то же время, я никогда не могъ въ своемъ сердцѣ простить жестокосердіе того человѣка, который былъ изобрѣтателемъ зеркала. Мы *не всѣ равно* прекрасны: вотъ мучительная истина, которую темный геній этого изобрѣтателя въязвилъ въ душу человѣка, заразилъ ею душу человѣка, отравилъ ею душу человѣка.

Сколько несчастія произошло отъ этого! И какъ померкъ образъ человѣка: по нему разлилась зависть, или — злобное торжество. Какъ одно чувство, такъ и другое именно низвергнули внизъ человѣка, и это, повидимому пустое и ничтожное, изобрѣтеніе было въ сущности однимъ изъ самыхъ ядовитыхъ плодовъ среди той серіи, которую преемственно кушалъ и кушаетъ человѣка, и въ мѣру ихъ съѣданія — удаляется отъ Бога, припадаетъ къ дьяволу. «Мы всѣ прекрасны»; «нѣтъ ни дурнушекъ между нами, ни уродцевъ»: мы — *всѣ хороши*, вотъ альфа сознанія и первая ступень къ тому, чтобы *дѣйствительно всѣ стали хороши*. Но я перейду къ давно мнѣ враждебному стиху:

А все — Кузнецкій мостъ...

Я любилъ садиться на лавочку Гостиннаго двора, со стороны Иверской часовни (въ копіи), и наблюдать лица во множествѣ проходящихъ здѣсь женщинъ, молодыхъ и старыхъ, иногда дѣтей, но большею частью молодыхъ, то женъ, то дѣвушекъ и возможныхъ невѣстъ.

Одинъ любитъ отравлять свое сердце радостью, другой любитъ отравлять его грустью — и вотъ я полу-часы и часы «млѣлъ» въ той особенной, какой-то трансцендентной грусти, которую испытывалъ и испытываю всякій разъ, когда вижу очень много дурныхъ и отъ дурного сознанія — несчастныхъ лицъ. Весь міръ, около меня бѣжавшій, уже былъ отравленъ зеркаломъ. Увы, зеркало не могло имъ сказать ничего хорошаго. И вотъ тутъ выражается удивительная грубость, топорное непониманіе Грибоѣдова:

Отъ шляпокъ ихъ, чепцовъ, и шпилекъ, и булавокъ...

Ну — *да*, я расплавилъ бы перо, которымъ пишу эти строки, въ булавку, если-бы это могла быть волшебная булавка, имѣющая силу согнать хотя одну морщину съ озабоченнаго лица старѣющей дѣвушки; какъ и «Горе отъ ума», впрочемъ, можно было-бы изорвать на папильотки въ этихъ-же цѣляхъ. Не будемъ умны; будемъ лучше прекрасны: или, точнѣе, мы станемъ истинно умны, какъ только станемъ прекрасны и сознаемъ, что мы въ самомъ дѣлѣ и всѣ, притомъ въ одинаковой степени, прекрасны.

«Въ будущемъ вѣкѣ» не будетъ зеркалъ; это «будущимъ вѣкомъ» я съ нѣкотораго времени сталъ называть не *за*-гробную жизнь, но по *сю*-гробную, земную, но въ совершенно иныхъ условіяхъ и съ переполнившимся сердцемъ: о, человѣкъ такъ много страдаетъ на землѣ, что именно на *землѣ*-же ему должно быть сдѣлано нѣкоторое «отданіе Пасхи», нѣкоторая пасхальная пѣснь, пасхальная радость. Иначе — земля въ ея спеціальныхъ и особенныхъ законахъ запутана и ужъ слишкомъ «проклята», только «проклята». Но оставимъ землю и будемъ думать о «Кузнецкомъ мостѣ».

Губители кармановъ и сердецъ...

И вотъ — урывая отъ обѣда, отъ дѣтей, отъ мужа, бѣдная «дурнушка» зажимаетъ рубль въ рукѣ и бѣжитъ сюда: сколько мучительной провѣрки, что̀ именно выбрать; и у купившихъ — сколько сомнѣнія, что они купили не то, что выборъ могъ быть тщательнѣе и вещь — удачнѣе. Вотъ — неудачная покупщица: лицо ея темно. Нельзя-же войти обратно въ лавку, и швырнувъ картонку, потребовать обратно

деньги. Деньги лежатъ въ «конторкѣ», перемѣшанныя со всякими другими:

Тутъ есть дублонъ старинный — вотъ онъ...
. . . . . .
И сколькихъ человѣческихъ заботъ,
Обмановъ, слезъ, моленій и проклятій
Оно тяжеловѣсный представитель.

«Дублона» нельзя обратно взять; и между тѣмъ вещь, за «обманъ, слезы и проклятіе» взятая, не стоитъ вовсе его; или, пожалуй, и «стоитъ», но съ придачей рубля — могла бы быть взята другая и, наконецъ, настоящая, насыщающая вещь, къ которой такъ порывалось сердце, но бѣдная женщина, запрятавъ этотъ второй «рубль» особенно далеко, сберегла его все-таки для мужа и купила совершенно негодную, до слезъ негодную вещь. И приходилось видѣть именно слезы, или глубокое разстройство на лицахъ, несущихъ покупку. Что можетъ быть печальнѣе неудачной покупки: вѣдь это мѣсяцы ожиданія, тысячи мысленныхъ «примѣриваній», и, наконецъ, тончайшая деликатность: на кислое замѣчаніе продавщицы: «сударыня, нельзя-же вѣчность примѣривать» — она беретъ послѣднюю бывшую въ рукахъ вещь, совершенно неудачную, и уходитъ почти плача, извиняясь, съ ужаснымъ унынiемъ въ душѣ. Она дурнѣетъ и къ ней уже ничего не идетъ, но она вѣрила и надѣялась, что это — не она дурна, а вещи дурны и, наконецъ, *настоящая* вещь скажетъ настоящую и еще «пріемлемую» оцѣнку лицу, — когда неумѣстное и грубое замѣчаніе приказчицы о «вѣчности» выбора вдругъ прервало ея нервную переборку вещей: и она отдала свой «дублонъ», скомкала «сдачу» и поспѣшно вышла. Какъ сложны и нераспутываемы теперь ея чувства. Въ «будущемъ вѣкѣ» не будетъ неудачныхъ покупокъ.

И вотъ, приходя домой, я любилъ раскрывать что-нибудь изъ Іезекіиля, или о Небесномъ Іерусалимѣ: эту роскошь образовъ, которая сыта въ себѣ и насыщаетъ взоръ.

«И проходилъ Я мимо тебя и увидѣлъ тебя, брошенную на попраніе въ кровяхъ твоихъ, и сказалъ тебѣ: «въ кровяхъ твоихъ живи!» Такъ, Я сказалъ тебѣ: въ кровяхъ твоихъ живи!»

«Умножилъ тебя какъ полевыя растенія; ты выросла и стала большая, и достигла превосходной красоты: поднялись груди, и волоса у тебя выросли; но ты была нага и непокрыта.

«И проходилъ Я мимо тебя и увидѣлъ тебя, и вотъ — это было время твое, время любви; и простеръ Я воскрилія Мои на тебя и покрылъ наготу твою; и поклялся тебѣ, и вступилъ въ союзъ съ тобою, говоритъ Господь Богъ, — и ты стала Моею.

«Омылъ Я тебя водою и смылъ съ тебя кровь твою и помазалъ тебя елеемъ.

«И надѣлъ на тебя узорчатое платье и обулъ тебя въ сафьянныя сандаліи, и опоясалъ тебя виссономъ и покрылъ тебя шелковымъ покрываломъ.

«И нарядилъ тебя въ наряды и положилъ на руки твои запястья и на шею твою — ожерелье.

«И далъ тебѣ кольцо на твой носъ и серьги — къ ушамъ твоимъ и на голову твою — прекрасный вѣнецъ *).

«Такъ украшалась ты золотомъ и серебромъ, и одеждою тебѣ былъ виссонъ и шелкъ, и узорчатыя ткани; питалась ты хлѣбомъ изъ лучшей пшеничной муки, медомъ и елеемъ, и была чрезвычайно красива и достигла царственнаго величія.

«И пронеслась по народамъ слава твоя ради красоты твоей, потому-что она была вполнѣ совер-

*) Конечно, мысль о подражаніи не приходила Лермонтову (въ тѣ очень юные годы, когда онъ создавалъ самое незрѣлое свое твореніе, но почему-то очень его занимавшее), но читатель не можетъ не замѣтить *родственности* художественнаго соображенія сѣвернаго и арійскаго писателя съ рѣзцомъ южанина и семита:

....прекрасное созданье,
Къ иному ты присуждена
. . . . . .
Прислужницъ легкихъ и волшебныхъ
Тебѣ, красавица, я дамъ;
И для тебя съ звѣзды восточной
Сорву вѣнецъ я золотой,
Возьму съ цвѣтовъ росы полночной,
Его усыплю той росой;
Лучемъ румянаго заката
Твой станъ, какъ лентой, обовью;
Дыханьемъ чистымъ аромата
Окрестный воздухъ напою!
Всечасно дивною игрою
Твой слухъ лелѣять буду я,
Чертоги пышные построю
Изъ бирюзы и янтаря;
. . . . . .
Я дамъ тебѣ все.... все земное!
Люби меня!“
— И онъ слегка
Коснулся жаркими устами
Къ ея трепещущимъ губамъ.... Etc.

Конечно это — арійская водица передъ липкостью и густотою семитическаго глагола, но образы сравненія и *вся суть дѣла* — здѣсь и тамъ одинаковы. Акварель мальчика около масляныхъ красокъ старца-Рембрандта Вотъ съ *кѣмъ* (не опознанное) родство у нашего не раскрывшагося поэта, а не подражаніе Байрону, и — гдѣ родникъ его трансцендентности (и религіозности). Но повторяемъ и настаиваемъ, что по незрѣлости и безсилію — это ребяческая мазня, и мы указываемъ не на сходство, но на тенденцію къ *схожденію*.

шенна при томъ великолѣпномъ нарядѣ, который Я возложилъ на тебя, говоритъ Господь Богъ» (*Іезекіиль*, глава 16, ст. 6 — 14).

Никакой бѣдности; ничего похожаго на печальный образъ, какой напр. нарисовало воображеніе знаменитаго нашего Васнецова къ имени и подвигамъ Прокопія Устюжскаго, о которомъ, нѣсколько перемѣ-

Фиг. 1.

тывая смыслъ, мы можемъ повторить стихъ г. Мережковскаго:

Мы — для новой красоты
Преступаемъ всѣ предѣлы.
Переходимъ всѣ черты.

Странно: въ тѣхъ бѣдныхъ мечущихся лицахъ, которыя я наблюдалъ въ Гостинномъ дворѣ, я какъ будто наблюдалъ эту-же «новую красоту», которая, просуществовавъ XVIII вѣковъ какъ «подвигъ», какъ «алкаемое», въ XIX-мъ уже повисла на шеѣ какъ цѣпь, которую — увы — нельзя и поздно уже снять. Юница съ «отросшими волосами» такъ долго носила обезображивающій корсетъ, этого «змія», «уязвляющаго въ пяту», что когда наконецъ съ мучительнымъ воплемъ сбросила его — подъ нимъ не оказалось ничего, кромѣ дѣтски-неразвитыхъ грудей, израненныхъ, безъ молока, безъ возможности въ нихъ молока. Мы *соскребали* съ себя ликъ Господней красоты, вымазывали лицо грязью, и вотъ теперь тщетно ищемъ

и шляпокъ, и чепцовъ, и шпилекъ и булавокъ,

т. е. хоть позумента, хоть бронзы и мѣди, чтобы опять «придти въ полноту», испытать «время свое», «время любви своей».

И вотъ отъ Іезекіиля я переходилъ къ Іоанну:

«И пришелъ ко мнѣ одинъ изъ семи Ангеловъ, у которыхъ было семь чашъ, наполненныхъ семью послѣдними язвами, и сказалъ мнѣ: пойди, я покажу тебѣ Жену, невѣсту Агнца».

Какое соотвѣтствіе съ Іезекіилемъ!

«И вознесъ меня въ духѣ на великую и высокую гору («бамоѣъ» — «высоты» финикіянъ) и показалъ мнѣ великій городъ, святый Іерусалимъ, который нисходилъ съ неба отъ Бога».

Не «воскрилія»-ли это Господни?

«Онъ имѣетъ славу Божію; свѣтило его подобно драгоцѣннѣйшему камню, какъ-бы камню яспису кристалловидному.

«Онъ имѣетъ большую и высокую стѣну, имѣетъ двѣнадцать воротъ и на нихъ двѣнадцать Ангеловъ; на воротахъ написаны имена двѣнадцати колѣнъ сыновъ Израилевыхъ.

«Стѣна его построена изъ ясписа, а городъ былъ чистое золото, подобенъ чистому стеклу.

«Основанія стѣны города украшены всякими драгоцѣнными камнями: основаніе первое — ясписъ, второе — сапфиръ, третье — халкидонъ, четвертое — смарагдъ, пятое — сардониксъ шестое — сардоликъ»...

Да это — свадебная шкатулка, раскрывъ которую

[1]) Фиг. 1 — изъ № 1 „Міра Искусства“. рисунокъ — фантазія г. Васнецова.

растерялась Гретхенъ; я хочу сказать, что въ XIX вѣкѣ, «нищіе и убогіе», мы растериваемся среди сверкающихъ красотъ, коими одѣляется таинственная Невѣста Агнца.

«Седьмое основаніе — хризолитъ, восьмое — бериллъ, девятое — топазъ, десятое — хризопрасъ, одиннадцатое — гіацинтъ, двѣнадцатое — аметистъ».

А мы думали, обмазавшись грязью, что тамъ будутъ только «говорить правду»...

«А двѣнадцать воротъ — двѣнадцать жемчужинъ: каждыя ворота были изъ одной жемчужины. Улица города — чистое золото, какъ прозрачное стекло».

Но гдѣ-же добродѣтель?

«Храма-же я не видѣлъ въ немъ, ибо Господь Богъ Вседержитель — храмъ его и Агнецъ».

«И городъ не имѣетъ нужды ни въ солнцѣ, ни въ лунѣ для освѣщенія своего, ибо Слава Божія освѣтила его, и свѣтильникъ его — Агнецъ.

«Спасенные народы будутъ ходить во свѣтѣ его, и цари земные принесутъ въ него славу и честь свою.

«Ворота его не будутъ запираться днемъ, а ночи тамъ не будетъ.

Какая же «ночь», когда отъ богатства и роскоши изъ глазъ «искры» сыплются: все равно свѣтло и «какъ бы день».

«И принесутъ въ него славу и честь народовъ.

«И не войдетъ въ него ничто нечистое, и никто, преданный мерзости и лжи, а только тѣ, которые написаны у Агнца въ книгѣ жизни».

До чего странно. Какъ странны образы. До чего это далеко отъ вѣковѣчно ожидаемыхъ и твердо установленныхъ нашихъ представленій. Вѣдь мы думали и продолжаемъ думать, притворствуя въ филантропическихъ комитетахъ, что и «награда на небесахъ» нашей земной добродѣтели будетъ состоять въ окончательномъ упостненіи нашихъ лицъ, до крайности пересохшихъ, «умершихъ» мускулахъ, и такъ сказать въ вѣчномъ, не угасимомъ и не погасимомъ «засѣданіи» безъ всякихъ перерывовъ нѣкоего всемірнаго филантропическаго комитета. Ничего подобнаго, и въ самыхъ точныхъ словахъ:

«И показалъ мнѣ чистую рѣку воды жизни, свѣтлую, какъ кристаллъ, исходящую отъ престола Бога и Агнца.

«Среди улицы его, и по ту и по другую сторону рѣки — древо жизни, двѣнадцать разъ приносящее плоды, дающее на каждый мѣсяцъ плодъ свой...»

Между тѣмъ вѣдь мы именно ожидаемъ, что характерною и непремѣнною чертою «рая» будетъ отсутствіе въ немъ «рожденій». Относительно *насъ* и *животныхъ* — это твердо рѣшено, и вотъ только не ясно, какъ будетъ съ растеніями: дозволено-ли будетъ имъ расцвѣтать и приносить плодъ, или и у нихъ самые бутоны будутъ обрываться, или, еще вѣрнѣе и безопаснѣе, это будутъ растенія безъ соковъ, а «примѣрныя» и связанныя изъ засушенныхъ частей на подобіе тѣмъ, какими мы украшаемъ плохія гостинницы.

«И листья дерева — для исцѣленія народовъ.

«И ничего уже не будетъ проклятаго; но престолъ Бога и Агнца будетъ въ немъ, и рабы Его будутъ служить Ему.

«И узрятъ лицо Его, и имя Его будетъ на челахъ ихъ.

«И ночи не будутъ тамъ, и не будутъ имѣть нужды ни въ свѣтильникѣ, ни въ свѣтѣ солнечномъ, ибо Господь Богъ освѣщаетъ ихъ; и будутъ царствовать во вѣки вѣковъ.

«И сказалъ мнѣ: сіи слова вѣрны и истинны; и Господь Богъ святыхъ пророковъ послалъ Ангела Своего показать рабамъ Своимъ то, чему надлежитъ быть вскорѣ.

«Се, гряду скоро: блаженъ соблюдающій слова пророчества книги сей.

«Я Іоаннъ видѣлъ и слышалъ сіе. Когда же услышалъ и увидѣлъ, палъ къ ногамъ Ангела, показывающаго мнѣ сіе, чтобъ поклониться ему;

«Но онъ сказалъ мнѣ: смотри, не дѣлай сего; ибо я сослужитель тебѣ и братьямъ твоимъ пророкамъ и соблюдающимъ слова книги сей. Богу поклонись.

«Я, Іисусъ, послалъ Ангела Моего засвидѣтельствовать вамъ сіе въ церквахъ. Я есмь корень (начало, первый, праотецъ) и потомокъ Давида, *звѣзда свѣтлая и утренняя.*

«И Духъ и невѣста говорятъ: пріиди! и слышавшій да скажетъ: пріиди! Жаждущій пусть приходитъ и желающій пусть беретъ воду жизни даромъ» (Апокалипсисъ, гл. 21 — 22).

Удивительно. Удивительно прежде всего по коренному противорѣчію нашимъ обычнымъ представленіямъ... «Вода жизни», «живая вода», о чемъ что-то лепечутъ даже народныя сказки; за которою, за каплею которой Рустемъ, заколовъ въ ослѣпленіи сына, спѣшитъ къ шаху и, разумѣется, получаетъ отказъ. Что такое «живая вода», «вода жизни»? Да что такое «утренняя звѣзда»?.. «И бысть вечеръ и *было утро* — день первый» *(Бытіе, I)*. «Утро» — это начало, это «корень», напр., между прочимъ и Давида. Въ Египтѣ, на одной стѣнѣ храма, былъ

найденъ рисунокъ, который мы здѣсь помѣщаемъ (фиг. 2). Какъ удивителенъ онъ! Какъ волнуетъ! На васъ смотритъ *глазъ* оттуда, гдѣ всякій человѣкъ видитъ только *зерно*: т. е. зерно, изъ котораго выросло

ФИГ. 2

это и выростаетъ *всякое* дерево, приравнено къ глазу, объяснено черезъ глазъ, переименовано въ глазъ... Почему? Глазъ *видитъ путь*, *знаетъ путь*, *ведетъ по пути* — человѣка, какъ зерно *ведетъ по пути* дерево.

«И сказалъ Богъ (человѣку): вотъ Я далъ вамъ всякую траву, *сѣющую сѣмя*, какая есть на всей землѣ, и всякое дерево, у котораго *плодъ древесный, сѣющій сѣмя*, — вамъ это будетъ въ пищу» (*Бытіе, I*).

Сѣмя — *провидитъ* дерево; и никогда дерево, фигурой листьевъ, или видомъ и вкусомъ плодовъ, не сможетъ выйти изъ орбиты этого сѣмяннаго *провидѣнія*, которое по отношенію къ нему можетъ быть названо, да даже и въ точности есть — *провидѣніе*; есть брызгъ «провидѣнія», субъективно и сосредоточенно здѣсь собраннаго около дерева, «управляющаго» дерево, «regentis arborem». И мы невольно припоминаемъ: «Deus mundum regit» — фразу изъ Кюнера, въ 1-мъ классѣ гимназіи, которая намъ когда-то помогла различить «подлежащее» и «прямое дополненіе», а теперь помогаетъ разгадать капризъ, по коему египтяне переименовывали «зерно» въ «глазъ».

«И сотворилъ Богъ рыбъ большихъ и всякую душу животныхъ пресмыкающихся, которыхъ произвела вода — *по роду ихъ*, и всякую птицу пернатую — *по роду ея*. И увидѣлъ, что это хорошо.

«И благословилъ ихъ Богъ, говоря: плодитесь и размножайтесь.

«И сказалъ Богъ: да произведетъ земля *душу* живую *по роду ея*, скотовъ, и гадовъ, и звѣрей земныхъ — *по роду ихъ*. И стало такъ.

«И создалъ Богъ звѣрей земныхъ *по роду ихъ*, и скотъ *по роду его*, и всѣхъ гадовъ земныхъ *по роду ихъ*. И увидѣлъ, что это — хорошо» (*Бытіе I*).

Какъ утомительно: ни разу не забыть прибавить «по роду», въ книгѣ такой компактной, могучей сжатости! Какъ бы мы говорили: «по душѣ *его*», т. е. говорили-бы: «и каждое животное вышло *сообразно душѣ* его», «склубилось *вкругъ души* своей»; или, какъ медленно и недоумѣнно шамкалъ нашъ тихій и многодумный старецъ (Н. Н. Страховъ): «каждый организмъ выражаетъ, обозначаетъ, одѣляетъ средствами глаголанія», или, пожалуй, «фразируетъ», «душу свою», которая есть «путикъ» и «путь», «провидѣніе» и «провидѣніе» всего, что въ немъ совершится, всего, что онъ совершитъ. Мысль плана этого сотворенія, какъ оно написано у Моисея, египтяне и выразили (фиг. 3) виньеткой къ 162 главѣ «Книги усопшихъ» (*Lepsius* — «Das Todtenbuch der Aegypter, nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin». Berl. 1842, текстъ безъ перевода и египетскія виньетки къ тексту).

ФИГ 3.

В. Розановъ.

(*Продолженіе будетъ*).

Бесѣды художника.

IV. *Парижскія выставки.*

Салонъ акварелистовъ. — Выставка пастелистовъ. — Выставка любителей у Georges Petit. — Выставка у Durand-Ruël. — Выставка Пуантелена.

Скученъ Салонъ акварелистовъ; и не то, чтобъ въ немъ ничего не было хорошаго, но то, что хорошо, то тамъ случайно, что же тамъ на мѣстѣ, прочно, у себя дома, то совершенно глупо и плоско. Ни дать, ни взять любая наша акварельная выставка: та-же манерность, то-же салонное жеманство, то-же великосвѣтское безвкусіе, и даже то-же

невѣжество. Разумѣется, есть два-три художника, которые ловко, дѣйствительно ловко, разливаютъ водяныя краски и остроумно ихъ моютъ на бумагѣ, но эти фокусы, теперь, что имъ шестьдесятъ лѣтъ (а съ первыхъ опытовъ англичанъ еще болѣе), успѣли надоѣсть. Разумѣется, огромный трудъ Морисъ Лелуара, изображающій, для какого-то изданія, жизнь свѣтской женщины прошлаго вѣка, во всевозможныхъ моментахъ, трогателенъ по аккуратности и упорству, и весьма понятно, что нарядныя дамы se pâment передъ нимъ въ припадкахъ восторга, но въ сущности о прошломъ вѣкѣ, объ остроумныхъ и тонкихъ дамахъ того времени, во всей этой патокѣ и аляповатой элегантности нѣтъ и помину.

Настоящими художниками являются только Латушъ и Грассэ. «Война» перваго, изображающая дикихъ всадниковъ, мчащихся съ обнаженными саблями по грудамъ убитыхъ, — вещь превосходная, вовсе не по мысли, которая банальна, стара и еще такъ недавно успѣла всѣмъ надоѣсть въ картинѣ Штука, вовсе не по особой новизнѣ передачи, такъ какъ картина эта напоминаетъ весьма многое, и Дюрера, и Корнеліуса и даже (о ужасное сопоставленіе!) Эме Моро, но потому, что она *необычайно* хорошо исполнена, общій тонъ, мертвенно-зеленый съ оттѣнками мрачно-синяго, выдержанъ безъ единой уступки, безъ единаго диссонанса, всюду ровно, гармонично и полно, самая-же техника, верхъ совершенства, жирная, славная, сочная, полная силы и стиля, не смотря на расплывчатость и туманность. А вѣдь это уже много, почти все для живописнаго произведенія, если *живопись* его *необычайно* хороша! Другая картина еще болѣе прелестна, такъ какъ въ ней нѣтъ прописной идеи, нѣтъ назойливаго старанія быть глубокимъ.

Она изображаетъ группу арабскихъ женщинъ, сидящихъ у рѣшетчатаго окна; свѣтъ, пробиваясь черезъ узоры мушарабн, переливается всевозможными оттѣнками и вся сцена: веселыя лица, обнаженныя тѣла, аксессуары тонутъ въ какой-то душной, томной и радужной атмосферѣ, очень невѣроятной, но почему то очень «восточной». Латушъ, сказать кстати, никогда не былъ на Востокѣ. Третья картина, совсѣмъ изъ другой области, просто изображаетъ бычачью тушу и внизу мясника, равносильна по исполненію первымъ двумъ, и хотя тѣ же нарядныя дамы, которыя такъ кадятъ «фадёрамъ» Лелуара, съ отвращеніемъ проходятъ мимо нея, однако это не мѣшаетъ этой вещи, подобно такимъ-же картинамъ Рембрандта и Снейдерса, быть прекраснымъ произведеніемъ искусства.

Грассэ, такъ много когда-то обѣщавшій въ своихъ иллюстраціяхъ къ роману Поль Арена и къ сказкѣ Ришпена и такъ плохо сдержавшій свои обѣщанія, почему-то, вообразивъ себя декораторомъ и отдавая — вотъ уже много лѣтъ — лучшія свои силы на вздорное пародированіе Вальтера Крэна, нынѣче въ двухъ скромныхъ, но очаровательныхъ вещахъ проявился въ прежнемъ симпатичномъ свѣтѣ. Одна: древнія башни какого-то замка подъ вечеръ; другая — пустынная улица гдѣ-нибудь въ окрестностяхъ Парижа, озаренная тусклыми и багровыми лучами заходящаго солнца. Какъ жаль, что этотъ тонкій поэтъ, тонкій и остроумный иллюстраторъ, такъ рѣдко теперь даетъ что-либо подобное — такъ рѣдко, что даже являлись сомнѣнія, да былъ-ли онъ вообще когда-либо, кѣмъ-либо.

Картина знаменитаго акварелиста Вибера съ обязательнымъ сюжетомъ изъ неизбѣжнаго Сирано, говорятъ, ужасно дорого стоитъ; однако, вѣроятно, и она найдетъ себѣ покупателя, какъ и всѣ предшествующія работы этого невозможнаго художника, такъ какъ американскіе торговцы свиньями попрежнему продолжаютъ меценатствовать въ Парижѣ.

* *
*

Салонъ пастелистовъ въ нарядной залѣ Georges Petit — наиболѣе пикантное событіе года для художественныхъ снобовъ. Разряженныя, какъ птицы, дамы плывутъ, съ легкимъ шуршаніемъ шелковъ, по густому ковру, окидывая черезъ face-à-main изящество другъ друга и, вполнѣ къ тому подходящее, изящество стѣнъ, гдѣ въ пріятномъ просторѣ, въ пріятныхъ рамахъ, висятъ пріятныя краски. Старые и ужасно причесанные джентельмены съ розетками низкопоклонно, молодые нахальные, но совершенные дэнди по-пріятельски дѣлятся съ ними впечатлѣніями о туалетахъ и картинахъ. Художники-авторы, хорошо воспитанные, въ отлично сшитыхъ пальто и безупречной обуви, скромно, но настойчиво выжидая комплиментовъ, даютъ поясненія. Словомъ-сказать безъ преувеличенія — нѣтъ ничего изящнѣе этого салона, онъ даже изящнѣе Акварельнаго! Однако приходится сказать, что радость этихъ очаровательныхъ посѣтителей — дешеваго качества, такъ какъ пріятныя краски въ пріятныхъ рамкахъ (за исключеніемъ полъ-дюжины вещей) приторны до послѣдней степени, а по исполненію прямо скверны. Пастельная техника отчасти тому виной; она слишкомъ, по природѣ своей, мягка и дрябла, но эта-то дряблость, этотъ неизбѣжный «пастельный характеръ», слащавый и безцвѣтный, какъ разъ уди-

вительно подходитъ для изукрашенія легкомысленныхъ гостиныхъ и сонныхъ будуаровъ, вслѣдствіе чего и не мудрено, что выставка пользуется такимъ успѣхомъ. Впрочемъ, нѣкоторые художники борятся противъ «пастельнаго» тона въ пастели; таковъ Менаръ, который Богъ знаетъ какими фокусами достигаетъ, что его пастели издалека кажутся жгучими и сочными масляными картинами; но я не понимаю, зачѣмъ гнаться въ пастели за такими эффектами, когда можно легче, проще и солиднѣе достичь тѣхъ-же эффектовъ масляной краской. Картины Менара попрежнему лучшіе номера выставки, не столько его голая фигура, съ вѣчными ошибками въ академическомъ рисункѣ и съ отвратительной приторностью, напоминающей Бодри, сколько его пейзажи, немного ужъ слишкомъ напоминающіе прежніе, но все-же чарующіе грустью своей поэзіи. Одинъ представляетъ зеленоватую зарю, на которой чернымъ силуэтомъ вырѣзаются деревья, отражающіяся въ прудѣ; другой —дальній видъ, въ поздніе сумерки, изъ-за деревьевъ на озеро и безконечные лѣса, съ высокаго мѣста; подъ деревьями совершенно напрасно сидитъ неизбѣжная у Менара голая и горюющая натурщица «для настроенія». Милы также двѣ скромныя, но очень тонкія марины. За Менаромъ идетъ Аманъ-Жанъ; по краскамъ онъ даже пріятнѣе его, да и какъ-то свободнѣе и естественнѣе въ своемъ салонномъ манерничаніи, нежели тотъ въ погонѣ за «историческимъ» характеромъ пейзажа, но Аманъ-Жанъ далеко не удовлетворяетъ, такъ какъ небрежность рисунка и однообразіе замысловъ переходятъ за границу дозволеннаго. Кого-бы еще назвать? Мало двухъ, а между тѣмъ положительно некого, такъ какъ Бенаръ непростительно плохъ, Лагардъ скученъ, Helleu невозможно пріѣлся со своими, расштрихованными сангвиной, дамами (его цвѣты недурны, но совсѣмъ незначительны), Жоржъ Девальеръ, славный рисовальщикъ, стоящій подъ вліяніемъ г. Моро, неудаченъ, Леандръ не забавенъ, Даньанъ Бувере ужасенъ, Элліотъ казенснъ, Бильотъ олеографиченъ, не говоря уже о прочихъ дамскихъ и дѣтскихъ портретахъ, напоминающихъ коробки отъ Ландрина въ неумѣренно увеличенномъ видѣ. Нѣтъ, во всемъ этомъ изяществѣ мало искусства; есть, положимъ, еще Аполлонова искра въ наброскахъ дѣтскихъ головокъ Латуша и въ его очаровательномъ по тону (но сколь испорченномъ пошлостью фигуръ) intérieur'ѣ прошлаго вѣка, но и эта искра недостаточно блестяща, чтобъ искупить скучное и тупое однообразіе этой великосвѣтской выставки!

* * *

Выставка любителей у George-Petit, какъ и слѣдовало ожидать, крайне безотрадна; эти пародіи на ужасы салона Елисейскихъ полей даже не занятны. Однако невозможно обойти молчаніемъ эту выставку, такъ какъ въ историческомъ ея отдѣлѣ попадается нѣсколько рѣдчайшихъ перловъ. Таковы картины маркиза Генриха Костà де Борегаръ (1752—1824), лишь въ ранней юности занимавшагося живописью и бросившаго ее по поступленіи въ армію; но и эти юношескіе опыты настолько талантливы и совершенны, что можно пожалѣть, что предразсудки высшаго общества помѣшали ему стать въ ряду лучшихъ мастеровъ Франціи. Притомъ онъ занималъ-бы совершенно особое мѣсто, такъ какъ въ немъ отсутствуютъ общія всѣмъ французскимъ художникамъ (кромѣ Шардэна) черты хлесткости и вычурности; сравнить же его можно лишь съ Ходовѣцкимъ: въ немъ та-же непоколебимая добросовѣстность, та-же непоколебимая добросовѣстность, та-же любовь къ подробностямъ, то-же суховатое, но мѣткое письмо, наконецъ та-же сантиментальная нота, та-же поэзія въ передачѣ семейной жизни. Особенно хороша крайне сложная картина, въ которой авторъ изобразилъ себя показывающимъ свое послѣднее произведеніе роднымъ и знакомымъ; группировка лицъ, скученныхъ вокругъ небольшаго стола, на которомъ стоитъ только-что оконченный портретъ дамы, удивительна, типы совершенно жизненны и отъ всей вещи вѣетъ какой-то непосредственностью и теплотой, которыя не такъ-то часто встрѣчаешь у французовъ прошлаго вѣка. Не хуже портретъ молодой дамы, играющей, среди милѣйшей обстановки, на арфѣ.

Но еще интереснѣе Борегара акварели нѣкоего Делаперша, управляющаго герцога де Роганъ. На одной онъ изобразилъ интимный вечеръ у maréchale de Beauvau; въ скучной, крайне простой комнатѣ съ низкимъ потолкомъ сидитъ человѣкъ двадцать гостей: все герцоги, князья, княгини и маркизы, —молодежь въ элегантныхъ фракахъ и нарядахъ «directoire», старики въ древнихъ кафтанахъ, старухи въ высокихъ прическахъ и платьяхъ двора Маріи-Антуанетты; впрочемъ, двѣ самыя старыя старухи, настоящія пиковыя дамы, изъ которыхъ одна бывшая игуменья, одѣты въ модные, длинные, плотно прилегающіе туалеты, въ которыхъ онѣ кажутся еще страшнѣе, тѣмъ болѣе, что у обѣихъ на лбу длинные, въ видѣ зеленыхъ клювовъ, зонтики, защищающіе глаза отъ свѣта двухъ мизерныхъ, тусклыхъ лампъ. У

камина грѣется тощій, длинный, сгорбленный герцогъ Шабо, въ дверь входятъ два великолѣпныхъ muscadins: Ноайль и герцогъ Муши; прочіе расположились по жесткимъ скамьямъ и кресламъ новѣйшаго фасона вокругъ хозяйки, которая разливаетъ чай. На стѣнахъ кое-какъ, на скорую руку, развѣшано нѣсколько портретовъ. По обстановкѣ, по скудному освѣщенію видно, что все это общество только-что вернулось изъ ссылки, что это родъ бивуака, что всѣ рады, что наконецъ дома, и готовы на первое время простить неудобство новаго помѣщенія, лишь-бы имъ дали возможность въ милой Франціи, среди своихъ людей, другъ друга по прежнему тѣшить тонкостью воспитанія и остроуміемъ болтовни. Другая акварель Делаперша — бильярдъ въ замкѣ Акоста — также восхитительна.

Слѣдуетъ еще отмѣтить этюды военныхъ костюмовъ, баталіи и сцены генерала Леженъ (1775—1850), первоклассныя миніатюры маркиза де Любер-сака (1771—1843), графа де Бонневаль (1770—1839) и Леруа (1767—1835), а также работы Луи Филиппа, Наполеона III и наслѣднаго принца,—послѣдніе, разумѣется, лишь какъ историческіе документы.

* *
*

У Durand-Ruel'a открылась выставка «de quelques artistes». Ближе опредѣлить подъ однимъ общимъ терминомъ ихъ нельзя, такъ какъ здѣсь четыре совершенно различныя группы художниковъ, нѣсколько скульпторовъ и совершенно отдѣльно Одилонъ Редонъ. Но и эти группы не составляютъ (кромѣ одной: pointilliste'овъ) чего-либо законченнаго и цѣльнаго, а скорѣе представляютъ собой случайный подборъ пріятелей, часто очень между собой несхожихъ. Слава Богу, если въ этомъ можно видѣть манифестацію противъ существованія партій и узкихъ ученій. Одно можно сказать про выставку въ цѣломъ — это то, что она является выраженіемъ самаго новаго, самаго послѣдняго и отчасти лучшаго въ искусствѣ. Въ первой группѣ выдѣляются Боннаръ, Вюиларъ (Vuilard) Валлотонъ и Морисъ Денисъ. Первые два—тонкіе колористы, но Боннаръ нынѣче не отличился, его картины однообразны въ тонѣ и безформенны; зато Вюиларъ очарователенъ: въ немъ живетъ настоящій даръ живописца, отъ котораго не ускользаетъ тончайшій оттѣнокъ, который сразу легко и просто, всегда вѣрно и мѣтко находитъ безусловно точную краску и силу ея. Онъ въ этомъ отношеніи имѣетъ много общаго съ К. А. Коровинымъ, но нельзя не сказать съ сожалѣніемъ, какъ про него, такъ и про нашего славнаго соотечественника, что они постоянно останавливаются на полъ-пути. Наиболѣе тонкія и удачныя вещи Вюилара такъ эскизны, что съ трудомъ разбираешь, что онѣ изображаютъ. Между тѣмъ каждая черта, каждый мазокъ свидѣтельствуютъ, что передъ нами художникъ, могущій быть превосходнымъ и поэтичнымъ рисовальщикомъ. Что это избалованность, снобизмъ или просто лѣнь, поддерживаемая дурацкими теоріями? Изображаетъ Вюиларъ по обыкновенію такія комнаты, въ которыхъ мирно и спокойно занимаются своими дѣлами его домашніе.

Морисъ Денисъ оставляетъ въ душѣ сомнѣніе; не довѣряешь ему, не знаешь, смѣется-ли онъ надъ тѣмъ, что дѣлаетъ, или просто оно у него выходитъ слегка каррикатурнымъ, потому что онъ не можетъ довести вещь, сохраняя ея выразительность и силу, до «простаго совершенства». Тѣмъ не менѣе его фантазіи въ стилѣ итальянскихъ примитивовъ, часто съ современными сюжетами, производятъ очень острое и сильное впечатлѣніе. Это впечатлѣніе можно лучше всего сравнить съ тѣмъ, которое выносишь по разсмотрѣніи нѣкоторыхъ геніальныхъ эстамповъ Хокусай или Хиросиге: какъ будто и каррикатура, какъ будто для смѣха все такъ у нихъ коверкается и гримасничаетъ, а между тѣмъ отчего-то не хочется смѣяться, хочется плакать, и, вглядываясь внимательнѣе, замѣчаешь, что всѣ эти смѣшныя гримасы и коверканія служатъ къ усиленію тоски и щемящаго чувства.

Живопись Валлотона не логична; онъ въ ней переходитъ за границу простоты, его фигуры—деревянны и непохожи, но, безъ сомнѣнія, это собраніе комнатъ, въ которыхъ разыгрываются пошлѣйшія сцены современной жизни, въ манерѣ «rosse» Куртелина и Лаведана, останутся во всемъ своемъ безобразіи интереснѣйшими историческими документами. Милы еще пастельки Русселя.

Одилонъ Редонъ, теперь почтенный (и крайне милый) старецъ, былъ когда-то воспѣтъ Гюйсмансомъ, и, понятно, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ, когда царствовали Бастіенъ и Манэ, замысловатыя его изощренія могли заинтересовать и восхитить такого изощреннаго эстета, въ сущности не любящаго живопись, какъ Гюйсмансъ. Но теперь можно безпристрастно и вѣрно оцѣнить Редона—и, къ сожалѣнію, приходится сказать, что онъ, если и почтенный піонеръ и весьма милый и хорошій человѣкъ, то въ то же время совершенно бездарный художникъ. Его тяжелыя потуги быть глубокомысленнымъ и фантастичнымъ жалки и ничтожны, его яко-бы тонкій, одухотворенный, визіонерскій рисунокъ просто немощенъ,

его яко-бы страшныя неземныя краски просто дѣтское блужданіе и размазываніе. Честь ему и слава за его піонерство, но, ей Богу, еще менѣе Гюстава Моро онъ можетъ претендовать на великое имя въ живописи. Обкуренный ѳиміамомъ вѣрныхъ поклонниковъ, онъ все по-старому продолжаетъ выдумывать и вымучивать тѣ-же дикіе профили, съ недоумѣніемъ взирающіе на какія-то раздавленныя бациллы, тѣ-же странныя рожи, яко-бы глубокомысленныя. Но во мнѣ весь этотъ нестрашный, невѣроятный кошмаръ ничего кромѣ удивленія и тоски не вызываетъ. Очень трогателенъ Редонъ въ своемъ наивномъ желаніи быть геніальнымъ!

Pointillage представленъ въ лицахъ ванъ-Риссельберга, Синьака и отчасти Кросса. Всѣ три немало потрудились, но ихъ скучнѣйшія картины отлично доказываютъ, что пора бросить эту блажь, крайне сомнительную въ научномъ отношеніи и никуда негодную въ художественномъ. О другихъ живописцахъ говорить не стоитъ, т. е. всѣ они кто «подъ Ренуара», кто «подъ Моне», всѣ немощны, а иные даже слащавы настолько, что нравятся публикѣ. Впрочемъ, нельзя пройти молчаніемъ потѣшный вздоръ Ларошфуко, изображающій евангельскія событія въ стилѣ японскихъ картинокъ (поддѣлка крайне удачная и даже добросовѣстная). Скульпторъ Шарпантье слабо представленъ, другой скульпторъ Минне, дѣлающій всегда тощія, длинныя фигуры, несомнѣнно человѣкъ съ талантомъ и, что еще рѣже, со стилемъ, но, къ сожалѣнію, болѣзненно и несносно однообразенъ. Хорошо-бы было устроить такую выставку въ Петербургѣ. Что бы сказали наши милѣйшіе критиканы, считающіе, по печальному и невѣжественному недоразумѣнію, Пювиса и Дегаса за декадентовъ, когда-бы имъ показали этихъ, изъ которыхъ нѣкоторые, пожалуй, настоящіе?!.

* *
*

Выставка Пуантелэна—я не думаю, чтобъ способствовала подъему его репутаціи, такъ какъ хотя каждая вещь и симпатична въ отдѣльности, по милому, вкусному тону, по поэзіи, удачно заимствованной у Коро, однако много этихъ симпатичныхъ вещей навѣрное способны убѣдить каждаго, что Пуантелэнъ, въ родѣ Геннера и Руабэ, просто ловкій манеристъ, фабрично повторяющій, по разъ открытому рецепту, одно и то-же. Не даромъ онъ при распаденіи салона остался въ Академическомъ лагерѣ.

Александръ Бенуа.

Парижъ. Апрѣль 1899 г.

Новая археологическая коллекція Эрмитажа.

Императорскій Эрмитажъ только-что пріобрѣлъ отъ одного археолога въ Греціи составленную имъ коллекцію древностей V — XV вв. по Р. Х., различнаго происхожденія: изъ Кипра, Азіи и главнымъ образомъ изъ Египта. Собраніе монетъ римскихъ и азіатскихъ незначительно; утварь изъ коптскихъ церквей и древне-христіанскія глиняныя лампады не представляютъ новыхъ типовъ. Гораздо богаче коллекція матерій. Хотя въ теченіе многихъ вѣковъ онѣ облекали трупы, но опредѣленность и даже яркость ихъ красокъ сохранилась вполнѣ. Ткани греческаго, византійскаго, арабскаго и китайскаго производства (или, можетъ быть, сотканныя по китайскому образцу: въ Александріи постоянно сходились расы Азіи и Европы). Нѣсколько грубѣе другихъ ткани изъ шерсти и льна. Но иные клочки шелка поражаютъ тонкостью выработки и красотой рисунка. Прекрасно сохранилась во всей свѣжести красокъ (зеленые и красные тоны) короткая *парагауда* V или VI вѣка, украшенная цвѣтной бахромой: одежда, надѣвавшаяся поверхъ нижней, длинной туники.

На небольшомъ кускѣ ковра (въ родѣ современныхъ бархатныхъ тканей) уцѣлѣла часть картины,—фигура вполнѣ правильнаго и пропорціональнаго рисунка: негритенокъ, на колѣняхъ, какъ бы защищаясь отъ нападенія, поднялъ руку съ ужасомъ въ большихъ глазахъ. Въ позѣ и поворотѣ глазъ съ громадными бѣлками — извѣстный комизмъ.

Нѣсколько отрывковъ коптскихъ рукописей медицинскаго содержанія, на папирусѣ; много глиняныхъ черепковъ съ росписками объ уплатѣ податей; мѣры вѣса, преимущественно изъ стекла. Довольно большая (вершковъ 5 въ діаметрѣ) глиняная чаша, безъ подставки, съ низкими загнутыми внутрь краями, покрыта въ серединѣ надписями черной краской: это заклинанія. Вѣроятно, этотъ сосудъ служилъ для цѣлей колдовства.

Обломки арабскихъ маіоликовыхъ блюдъ и вазъ (не позднѣе X вѣка), иные съ гербами, своими красками и техникой производства указываютъ на происхожденіе италіанской маіолики. Въ южной Италіи и въ Сициліи арабы, обладавшіе высокой культурой, сильно повліяли на многія области италіанскаго искусства. Прелестной художественной рѣзьбой покрыты арабскіе средне-вѣковые ларцы и деревянные фрагменты.

Большое значеніе для исторіи христіанскаго искусства представляютъ (находящіеся временно въ Эрмитажѣ, вмѣстѣ съ новой коллекціей) фотографіи. Это снимки, сдѣланные хранителемъ Музея В. Г. Бокомъ во время его прошлогодняго путешествія въ Египтѣ съ фресокъ въ гробницахъ большаго Оазиса. Среди мертвой пустыни, въ четырехъ или пяти дняхъ пути отъ Нила, рядъ мавзолеевъ, цѣлый христіанскій некрополь V вѣка, оставался неизслѣдованнымъ путешественниками, которые обыкновенно обращали вниманіе лишь на развалины ревняго египетскаго храма. Плоскіе купола гробницъ покрыты внутри богатой росписью, близко напоминающей живопись римскихъ катакомбъ. Среди извивающихся линій орнаментовъ, длинныя вѣтвистыя деревья тянутся къ срединѣ свода. Подъ сѣнью ихъ сцены и лица Ветхаго Завѣта, иногда Апостолы или святые. Рядомъ съ Адамомъ его богоданная супруга названа греческимъ именемъ Зоэ («Жизнь», то-же, что еврейская Ева). Христіанскія идеи мира, благодати и др. переданы эмблематически, въ видѣ человѣческихъ изображеній, и пояснены греческими надписями. Эти снимки — новый и цѣнный вкладъ матеріаловъ въ исторіи первоначальнаго христіанскаго искусства.

А. Воротниковъ.

Библіографія.

Д. С. Мережковскій. «*Вѣчные спутники*». Портреты изъ всемірной литературы Изд.. 2-е. СПБ. 1899 г. Ц. 2 руб.

Имя г. Мережковскаго есть имя одного изъ «изгоевъ» нашей литературы и въ качествѣ такового не пользуется популярностью и въ публикѣ. Извѣстно, что въ этомъ отношеніи у насъ руководствуются принципами старика Фамусова: «Спроспли-бы, какъ дѣлали отцы? Учились-бы, на старшихъ глядя»... и, если это условіе не соблюдено, то — «пускай себѣ разумникомъ слыви, а въ семью не включать, на насъ не подиви!» За г. Мережковскимъ мало кто рѣшался отрицать право «слыть разумникомъ», но столь же единогласно и рѣшительно запирались передъ нимъ двери всѣхъ нашихъ литературныхъ семей и семеекъ. Писатель, почти съ первыхъ шаговъ осмѣлившійся выбрать себѣ свой особый маршрутъ, тѣмъ самымъ оказался внѣ рядовъ вѣрной и послушной литературной толпы, бредущей согласно заранѣе разставленнымъ верстовымъ столбамъ «традицій». Года два назадъ, при первомъ изданіи разбираемой книги, это общее нерасположеніе къ ея автору сказалось особенно ярко. Сборникъ блестящихъ этюдовъ, равноцѣнныхъ которымъ немного найдется въ нашей критической литературѣ, былъ встрѣченъ какимъ-то безсвязнымъ и беззастѣнчивымъ глумленіемъ. На страницахъ корректнаго «Вѣстника Европы» мы читали корректно-уклончивый выговоръ г. Спасовича за чрезмѣрное увлеченіе легковѣсной поэзіей легкомысленнаго Пушкина, и вслѣдъ за тѣмъ грозную «новеллу» къ Corpus juris moralis — къ «Оправданію добра», г. Владиміра Соловьева, — его «Судьбу Пушкина», окончательно реставрировавшую моральную оцѣнку поэта, сдѣланную нѣкогда «яснымъ, послѣдовательнымъ и замѣчательнымъ» (эпитеты г. Соловьева) Писаревымъ. На страницахъ болѣе демократическаго «Русскаго Богатства» мы прочли солидное шпынянье г. Арк. Горнфельда на тему о «критикѣ и лирикѣ», о «неопредѣленности» и «противорѣчивости» предисловія къ сборнику — съ умолчаніемъ о самомъ сборникѣ. Въ «Новостяхъ» г. Евг. Соловьевъ (Скриба) поучалъ насъ о «ничтожествѣ общественной жизни Пушкина». И наконецъ, дополняя собою кружокъ людей, умѣющихъ быть въ мирѣ съ «традиціями», на столбцахъ «Новаго Времени» г. Буренинъ разлился бурною лужей, при чемъ, для облегченія своей задачи, цитируя одну фразу изъ очерка «Акрополь» выбросилъ въ ней отрицаніе «не», и затѣмъ справедливо вознегодовалъ на получившуюся безсмыслицу.

Мы позволили себѣ бросить этотъ бѣглый взглядъ на прошедшее разбираемой книги, потому что оно является очень характернымъ для современныхъ нашихъ литературныхъ нравовъ и обычаевъ. Кстати, о только что упомянутомъ очеркѣ «Акрополь»: почти въ каждой рецензіи на первое изданіе книги мы читали комическое недоумѣніе по его поводу. Дѣло въ томъ, что книга содержитъ, какъ указываетъ и ея подзаголовокъ, «портреты изъ всемірной литературы» — характеристики 12 писателей разныхъ эпохъ и народовъ. Въ качествѣ введенія она открывается путевымъ очеркомъ, описывающимъ посѣщеніе авторомъ Флоренціи и Аѳинъ. И вотъ отсюда всеобщее недоумѣніе и иронія критиковъ: «что это за писатель, г. Акрополь? какъ попалъ онъ въ литературные этюды? какъ можетъ онъ быть спутникомъ?» и т. д. И критикамъ казалось, что они очень остроумны.

«Вѣчные спутники» заключаютъ этюды о 8 иностранныхъ писателяхъ — Лонгусѣ («Дафнисъ и Хлоя»),

Маркѣ Авреліи, Плиніи Младшемъ, Кальдеронѣ, Сервантесѣ. Монтанѣ, Флоберѣ и Ибсенѣ; и о 4 русскихъ — Достоевскомъ, Гончаровѣ, Майковѣ и Пушкинѣ. Послѣдній этюдъ возбудилъ въ свое время особенное вниманіе и рѣзкія нападки. Дѣйствительно, по силѣ письма и оригинальности точки зрѣнія онъ выдѣляется въ ряду другихъ.

При всей спорности и своеобразности взгляда, онъ во всякомъ случаѣ ставитъ интересный вопросъ о Пушкинѣ и о характерѣ русской литературы — онъ подходитъ, можно сказать, къ самымъ ея корнямъ. Былъ-ли Пушкинъ поэтомъ смиренія и «кротости»; суть-ли эти начала дѣйствительно коренные и единственныя свойства русскаго человѣка,—какъ утверждали Достоевскій, Аполлонъ Григорьевъ, Страховъ? Или, напротивъ, съумѣвъ отразить и эту сторону русской души, Пушкинъ запечатлѣлъ на ряду съ нею въ своей поэзіи, совершенно иныя настроенія и иное вдохновеніе — героическаго, мятежнаго, личнаго начала? Вотъ вопросъ — впервые поднятый во всемъ его объемѣ и значеніи въ нашей литературѣ г. Мережковскимъ, — и читатель согласится, что для человѣка, дорожащаго живою мыслью болѣе, нежели святцами своего «прихода», передъ этимъ вопросомъ исчезаютъ всѣ возможные частные недостатки статьи. Впрочемъ преувеличенія и парадоксы, которыми дѣйствительно богата эта статья, имѣютъ извиненіе и сами по себѣ: своей статьей г. Мережковскій перегнулъ лукъ, слишкомъ долго согнутый въ одну сторону—въ противоположную. Мы не думаемъ, чтобы шумливая и слишкомъ настойчивая, «боевая» оцѣнка г. Мережковскаго осталась въ нашей литературѣ, какъ «послѣднее слово» о Пушкинѣ, но мы не думаемъ этого и объ ея антитезахъ — оцѣнкахъ Ап. Григорьева и Достоевскаго. Сильно нагнувъ свою чашку вѣсовъ, г. Мережковскій только возстановилъ ихъ равновѣсіе.

Въ смыслѣ «окончательнаго приговора» и, такъ сказать, sub specie aeternitatis, мы, напротивъ, придаемъ большую цѣну другимъ его этюдамъ, и въ частности очерки о древнихъ писателяхъ не имѣютъ себѣ конкуррентовъ въ нашей критикѣ по силѣ проникновенія духомъ античнаго міра, по удивительному изяществу, ясности и чистотѣ своей архитектуры. Переводы изъ Плинія по безукоризненной пластичности и латинской звучности своего языка могутъ поспорить съ знаменитымъ отрывкомъ Пушкина «Цесарь путешествовалъ». Всѣ эти очерки написаны съ тѣмъ подавленнымъ вздохомъ о цвѣтущихъ дняхъ греческой красоты и дружественнымъ сочувствіемъ римскому стоическому мышленію, которые неизмѣнны въ творчествѣ автора «Отверженнаго» и теперь печатающихся «Воскресшихъ боговъ». Душа г. Мережковскаго живетъ смутными воспоминаніями о красотѣ и яркой жизни былыхъ временъ; она слабо чувствуетъ окружающій ее сегоднишній день, и о ней можно сказать словами самого критика о Гончаровѣ, что «современность представляется ей сѣрымъ и дождливымъ петербургскимъ утромъ». Отъ этого по мѣрѣ приближенія къ современности острый критическій взглядъ г. Мережковскаго ослабѣваетъ въ своей зоркости. Впрочемъ и изъ новыхъ писателей онъ выбираетъ «новыхъ язычниковъ», какъ Флоберъ, Монтань, отчасти и Сервантесъ, да и наши Гончаровъ и Майковъ.

Этюды о русскихъ писателяхъ снова принадлежатъ къ самымъ полнымъ и цѣннымъ въ книгѣ. Мы колеблемся между ними отдать предпочтеніе геометрически-стройному и глубокосодержательному этюду о Гончаровѣ, гдѣ писатель, такъ часто обвиняемый въ «не-національности», показалъ рѣдкое чутье къ образамъ коренной Россіи, — или предпочесть скульптурно-выпуклый, точно изваянный изъ мрамора — очеркъ мраморной поэзіи Майкова. Поэтъ-классикъ, поэтъ греческой и римской красоты и силы, очевидно, для г. Мережковскаго — «братъ по духу». Поэтому его поэзія (въ противоположность поэзіи Пушкина, напр.)—вся ему ясна и понятна, и самые ея недостатки чувствуются имъ гораздо отзывчивѣе, нежели другими. Кстати замѣтить, эти недостатки—отчужденность отъ христіанскихъ, «галилейскихъ», говоря языкомъ книги, настроеній, едва-ли не общи обоимъ писателямъ. По крайней мѣрѣ, на нашъ взглядъ, «галилейство» г. Мережковскаго есть скорѣе лишь еще большее углубленіе въ тайники языческаго міра, есть «геоцентрическое» тяготѣніе къ материнскому лону, къ древнему союзу съ природой — отнюдь не «эксцентрическое» волненіе подлиннаго галилейства, его безплотное и безграничное стремленіе къ духу Отца. Поэтому г. Мережковскій выводитъ, какъ примѣръ «галилеянъ», пушкинскихъ цыганъ — этихъ «бѣдныхъ сыновъ природы». Поэтому-же заставляетъ онъ въ «Отверженномъ» византійскихъ пресвитеровъ, установившихъ глубокіе тезисы своего богословія, говорить языкомъ нашихъ деревенскихъ батюшекъ, а въ новомъ романѣ — Леонардо рисовать, вслѣдъ за авторомъ, каррикатуру на проповѣдывающаго Савонароллу. Снова здѣсь примѣнимы къ критику его-же слова (о Майковѣ): «онъ понялъ умомъ, но не сердцемъ противоположность двухъ міровъ... въ глубинѣ

души онъ остался язычникомъ, несмотря на всѣ усилія (мы вѣримъ въ ихъ искренность) перейти въ вѣру великаго Назареянина».

Въ концѣ концовъ «Вѣчные Спутники» представляются намъ едва-ли не лучшею книгою г. Мережковскаго (мы не высказываемъ, конечно, мнѣнія о новомъ его романѣ). По самому своему характеру — книги о книгахъ, сборника критической поэзіи, она отвѣчаетъ какъ нельзя лучше творческому темпераменту ея автора: творчество г. Мережковскаго погружено своими корнями не въ жизнь, а въ отраженія жизни — литературу, искусство, исторію. Это — лунное творчество, творчество воспоминаній, своего рода художественное «переживаніе». Дѣлая это опредѣленіе, мы отнюдь не хотимъ сказать чего-либо отрицательнаго: такова была и поэзія Майкова, и въ значительной мѣрѣ Гете, и многихъ французскихъ поэтовъ, такова уже по самой своей задачѣ вся критика — эта новая вѣтвь литературы, выросшая въ теченіе XIX вѣка. И чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе будетъ пріобрѣтать значенія этотъ типъ созданія: человѣчество съ каждымъ столѣтіемъ становится богаче воспоминаніями, и въ наши дни уже никуда нельзя уйти отъ прошедшаго. Напротивъ, скорѣе мы чувствуемъ недостатокъ этого историческаго опыта въ психологіи многихъ современныхъ писателей нашей литературы: пусть они творятъ «непосредственно», при свѣтѣ бѣлаго дня, но вѣдь солнечный день хорошъ, когда онъ—яркій и смѣлый день весны, и могутъ-ли замѣнить такой день мутно-бѣлыя будни беллетристики гг. Маминыхъ и Потапенокъ, критики гг. Михайловскихъ и Скабичевскихъ? И не въ правѣ-ли мы предпочесть мертвой банальности этого дневнаго освѣщенія живое вдохновеніе лунной ночи? Дѣло въ томъ, что въ мірѣ созерцанія есть, очевидно, свое «теченіе временъ» и свои астрономическіе законы—есть полосы дня и солнца, и полосы ночи, когда *свѣтитъ* только луна. Гдѣ больше *жизни* — реальнаго волненія человѣка, — на современныхъ площадяхъ или въ современныхъ библіотекахъ? — вотъ вопросъ, который пусть рѣшитъ читатель.

Библіофилъ.

Отвѣтъ г. Жану Броше *).

> Бросая въ воду камешки, смотри на круги, ими образуемые,—иначе такое бросаніе будетъ пустою забавою
>
> *Кузьма Прутковъ.*

Только-что прочелъ замѣтку г. Жана Броше о «нѣмецкомъ ученомъ новаго типа» и русскихъ критикахъ «самаго послѣдняго фасона». Нѣмецкій ученый — это Рихардъ Мутеръ, критикъ въ кавычкахъ — это я. Не могу отказать себѣ въ удовольствіи поблагодарить г. Броше за такое лестное для меня сосѣдство. Мутеръ виноватъ тѣмъ, что написалъ лучшую въ европейской литературѣ книгу о современной живописи. Я провинился тѣмъ, что имѣлъ неосторожность, не испросивши предварительнаго разрѣшенія г. Броше, написать, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ смерти Ропса и посмертной выставки его произведеній, статью о покойномъ художникѣ. Мутеру на его родинѣ очень повезло по части журнальной травли, но если его коллегамъ, всѣмъ этимъ Фольберамъ, Макамъ e tutti quanti не удалось убавить значенія его книги, то ужъ, конечно, не удастся это и критику безъ кавычекъ, забившему теперь въ Парижѣ довольно запоздалую тревогу.

Мы очень падки на всякія разоблаченія и развѣнчиванія и стоитъ кому-нибудь, набравшись духа, дотронуться до лавроваго вѣнка, какъ уже сотни филистерскихъ рукъ тянутся къ головѣ увѣнчаннаго и тщеславіе самое мелкое уже удовлетворено, если удалось сорвать хоть одинъ лепестокъ. Когда-то чернь кричала: хлѣба и зрѣлищъ! Теперь толпа жаждетъ разоблаченій, рыщетъ безцеремонно за кулисами и требуетъ скандаловъ. Играть на этихъ инстинктахъ толпы не слѣдуетъ и ужъ если играешь, то въ такомъ случаѣ рискованно пускать въ ходъ фразы въ родѣ «высокаго понятія о писательскомъ долгѣ» и объ «уваженіи къ публикѣ». Г. Броше говоритъ о Мутерѣ «съ легкостью въ мысляхъ», которой никакъ не ожидаешь отъ критика, примѣняющаго это званіе безъ кавычекъ исключительно къ себѣ одному, какъ у нѣмцевъ: «alle Rechte vorbehalten». Невольно припоминается: «ну что, братъ, Пушкинъ? — Да такъ какъ-то, знаешь, все». «Что, братецъ Мутеръ, отшлепалъ я тебя?» Г. Броше какъ дважды два четыре доказалъ, что Мутеръ исключительно съ консьержами знакомство во-

*) См. „Нов. Вр.“ № 8281.

дить, а итальянскихъ примитивовъ раздѣляетъ на двѣ категоріи: съ болѣе звучными именами и съ менѣе звучными.

Что-же касается до меня, то я совершилъ рядъ невѣроятныхъ преступленій. Во-первыхъ, я по крайней мѣрѣ на 7 лѣтъ сдѣлалъ Ропса моложе, чѣмъ онъ на самомъ дѣлѣ былъ. Во-вторыхъ, я, будто-бы, обсчиталъ злополучнаго художника на 200 литографій и офортовъ, приписавъ ему меньше, чѣмъ онъ ихъ сдѣлалъ. Въ третьихъ, заимствовавъ эти невѣрныя цифры, — *одни только цифры* — у Мутера, я не счелъ даже нужнымъ — упомянуть хотя-бы имя «цитируемаго» по такому важному поводу автора. Въ четвертыхъ, я не зналъ, что г. Бонвуазенъ уже 6 лѣтъ тому назадъ продалъ свою коллекцію г. Трику, а послѣдній продалъ ее съ аукціона.

Я, признаюсь, во всѣхъ этихъ преступленіяхъ, защищаться не стану, замѣчу только, что г. Броше очень хорошо знаетъ, какъ построить фразу такъ, чтобы, не пустивъ опаснаго словечка «плагіатъ», заставить своего читателя подумать: да вѣдь это что-то на плагіатъ похоже. Читатель не пойдетъ справляться въ статьѣ и не увидитъ, что имя Гюисманса мною упоминается четыре раза и очеркъ этого писателя о Ропсѣ признается «лучшимъ, какой существуетъ изъ очерковъ художественнаго творчества Ропса», и вопросъ о «сатанизмѣ» признается имъ исчерпаннымъ до дна. И послѣ этого г. Броше рискуетъ пускать въ ходъ фразы «о высокомъ понятіи писательскаго долга и объ уваженіи къ публикѣ». Этакъ вѣдь не трудно очутиться въ положеніи унтеръ-офицерской вдовы; что-бы стоило ученому «ропсисту» взамѣнъ неумѣстнаго эпиграфа на тему о собственномъ смиреніи и о «полезной лозѣ» взять знаменитыя три слова: *сама себя высѣкла*. И пластично, и мѣтко...

Въ заключеніе серьезный вопросъ: для чего г-ну Броше было поднимать столько шума изъ за такого вздора, какъ цифры, которыя въ статьѣ объ искусствѣ ровно ничего не измѣняютъ? Пусть побереть ихъ чортъ и статистика, какъ говоритъ Ницше, и г-ну Броше, который такъ цѣнитъ Дегаса и Ропса, стыдно бросать грязью туда, куда достаточно ее набросали господа, ненавидящіе Дегаса и Ропса и Пювиса и Беклина и Уистлера. Я отказываюсь видѣть здѣсь какую-либо цѣль. Какъ бы то ни было, отдаваясь съ завидной горячностью такому поучительному занятію, какъ бросаніе камней въ воду, слѣдовало-бы покрайней мѣрѣ помнить Прутковское наставленіе и давать себѣ хоть трудъ присматриваться къ расходящимся по водѣ кругамъ.

Мюнхенъ. 1 (13) апр.

Игорь Грабарь.

Свѣдѣнія.

Произведенія скульптора Зейл'я (Zijl) являются однимъ изъ интереснѣйшихъ и наиболѣе замѣчательныхъ проявленій молодого голландскаго искусства. Кромѣ мастерства художника, въ нихъ, главнымъ образомъ, поражаетъ его прекрасное пониманіе задачъ скульптуры. Ярче всего это видно въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя имъ задуманы, какъ составныя части архитектуры. Будучи ближайшимъ сотрудникомъ извѣстнаго строителя амстердамской биржи (залож. въ 1898 г.) — Berlage (Берлаге), Зейль много способствовалъ гармоничности зданій, созданныхъ этимъ талантливымъ архитекторомъ молодой Голландіи.

Воспроизведенные здѣсь снимки — со скульптурныхъ украшеній зданія Всеобщаго Страховаго Общества въ Амстердамѣ, построеннаго Берлаге. Зейль избѣгнулъ въ этихъ своихъ работахъ банальнаго, ненавистнаго ему «пирожнаго» характера. Изъ важной, конструктивной, части постройки создать красивую, интересную скульптуру, — вотъ задача, какую поставилъ себѣ художникъ. Зейль начинаетъ только-что свою карьеру и въ Голландіи возлагаются на него большія надежды.

Декорація къ оперѣ «Хованщина» Мусоргскаго исполнены А. Васнецовымъ, по заказу Московской Частной оперы.

Обстоятельный разборъ сценической постановки названной оперы будетъ данъ нами въ одномъ изъ слѣдующихъ номеровъ. Теперь скажемъ лишь, что нѣтъ почти ни одного талантливаго русскаго живописца, который не принималъ-бы участія и не былъ-бы заинтересованъ въ этомъ чисто-художественномъ предпріятіи. Мы видали въ московской оперѣ декораціи В. Васнецова, В. Полѣнова, К. Коровина, М. Врубеля, С. Малютина, В. Сѣрова и др. Воспроизведенныя нами декораціи А. Васнецова принадлежатъ къ числу самыхъ удачныхъ постановокъ оперы и оригиналы ихъ, писанные акварелью, находятся въ Третьяковской галлереѣ въ Москвѣ.

Крайне современный въ наши дни культъ 18-го вѣка осебенно отразился на произведеніяхъ молодого англійскаго художника Ш. Кондера, пріобрѣвшаго огромную популярность во Франціи

своими тонкими, изящными работами на шелку. Его вѣера принадлежатъ къ числу самыхъ изысканныхъ произведеній, до которыхъ дошло наше прикладное искусство. Кондеръ почти не пишетъ картинъ, его занимаютъ задачи декоративныя и мы видали не одинъ художественный салонъ, сверху до низу расписанный его прелестною кистью. Краски его нѣжны, рисунокъ капризенъ, фантазія странна, но очаровательна. Изъ всей обширной школы Бердслей этотъ художникъ — самый талантливый.

Замѣтки.

= Лица, подписавшіяся на офортъ работы художника В. Сѣрова, могутъ получать его въ редакціи журнала (Литейная 45), по вторникамъ и пятницамъ отъ 4½ до 6 ч.

= Въ нынѣшнемъ году Товарищество Передвижниковъ выбрало въ число товарищей слѣдующихъ 7 художниковъ: Пимоненко, Иванова, Ярцева, Первухина, Виноградова, Досѣкина и Ржевскую. По этому поводу художественный критикъ «Нѣмецкой Петербургской газеты» замѣчаетъ (см. Petersburger Zeitung № 90): «если Товарищество, по близорукости своей, до сихъ поръ не замѣтило экспонента своего Константина Коровина — то этимъ оно только вредитъ себѣ самому. Такихъ талантовъ, какъ онъ, не найдешь каждый день, и конечно, какъ художникъ, онъ стоитъ гораздо больше, чѣмъ г-да Ивановъ и Пимоненко вмѣстѣ взятые».

= Лучше поздно, чѣмъ никогда. Одинъ изъ талантливѣйшихъ художниковъ русскихъ П. П. Соколовъ удостоился, наконецъ, чести быть возведеннымъ въ званіе академика. Произошло это въ собраніи Академіи Художествъ 29-го марта 1899 г.

= Преподавателями Московскаго Училища Живописи, Зодчества и Ваянія выражено было желаніе почтить отъ имени училища память П. М. Третьякова, бывшаго 18 лѣтъ почетнымъ членомъ Московскаго Художественнаго Общества, въ вѣдѣніи котораго находится означенное училище. Для разсмотрѣнія этого предложенія была избрана особая коммиссія, въ которую вошли слѣдующія лица: Архиповъ, Касаткинъ, Левитанъ и Сѣровъ. Коммиссія эта признала желательнымъ во-первыхъ, учредить при училищѣ стипендію имени покойнаго; во-вторыхъ, помѣстить въ залѣ училища портретъ П. М. Третьякова, и, наконецъ, ассигновать средства на устройство лѣтней художественной колоніи, гдѣ ученики училища могли бы работать съ натуры подъ руководствомъ кого либо изъ преподавателей. Постановленія коммиссіи, одобренныя директоромъ училища и всѣми преподавателями, были представлены на утвержденіе Совѣта Общества. Совѣтъ утвердилъ лишь первый пунктъ проэкта коммиссіи, признавъ невозможнымъ, за неимѣніемъ средствъ заказать портретъ П. М. Третьякова и устроить художественныя колоніи. Мы не знаемъ средствъ общества, но думаемъ, что при желаніи оно могло бы «изыскать» нѣсколько сотъ рублей для того, чтобы имѣть въ стѣнахъ своего училища, портретъ такого замѣчательнаго дѣятеля какъ П. М. Третьяковъ.

= 29-го марта состоялось, по словамъ «Моск. Вѣд.», совѣщаніе по вопросу объ организаціи управленія городскою художественною галлереей братьевъ П. и С. М. Третьяковыхъ, на которомъ въ числѣ другихъ лицъ присутствовали также душеприказчики покойнаго П. М. Третьякова. На этомъ совѣщаніи установлены общія основанія, которыя будутъ внесены на утвержденіе городской думы въ непродолжительномъ времени.

Совѣщаніе признало, что городской голова по своему званію долженъ быть постояннымъ попечителемъ третьяковской художественной галлереи. Далѣе, подъ предсѣдательствомъ попечителя, предположено учредить спеціальный совѣтъ по управленію галлереей изъ четырехъ лицъ. Въ составъ совѣта долженъ входить непремѣннымъ членомъ одинъ изъ представителей семьи Третьяковыхъ, а остальныя лица должны избираться городской думой, причемъ въ числѣ ихъ, по крайней мѣрѣ, одно лицо должно быть изъ художниковъ. Члены совѣта могутъ избираться не изъ состава гласныхъ думы на извѣстный срокъ и должны выбывать по жребію.

Далѣе обсуждался вопросъ о пріобрѣтеніи новыхъ произведеній. Этимъ дѣломъ будетъ завѣдывать совѣтъ, причемъ вопросъ о покупкѣ того или другого произведенія долженъ рѣшаться большинствомъ голосовъ.

На совѣщаніи было установлено, что ни одно изъ произведеній ни при какихъ условіяхъ не должно выходить изъ стѣнъ галлереи даже на самый краткій періодъ времени.

Что касается правилъ копированія и фотографированія картинъ, то выработка ихъ будетъ лежать на обязанности совѣта.

Равнымъ образомъ совѣтъ займется составленіемъ инструкціи для хранителя галлереи, на каковую должность приглашается академикъ Н. В. Невревъ.

= Недавно г. Меньшиковъ помѣстилъ въ журналѣ «Недѣля» небольшую статью, посвященную новымъ движеніямъ въ искусствѣ. (см. Недѣля № 12).

По словамъ г. Розанова (Религія и культура стр. 161), г. Меньшиковъ «удивительно отвѣчаетъ нѣжнымъ, блѣдно-розовымъ задачамъ «Недѣли». «Это писатель мелодистъ; небогата и проста его мелодія:

Чижикъ, чижикъ, гдѣ ты былъ?

но она льется не утомляя и убаюкивая слухъ читателя изъ страницы въ страницу, изъ книжки въ книжку журнала, переливается съ одной темы на другую, и кажется, сгинь всѣ сотрудники «книжекъ Недѣли», г. Меньшиковъ безъ всякаго напряженія могъ-бы замѣстить ихъ всѣхъ». Конечно, и въ данномъ случаѣ, г. Меньшиковъ, говоря объ искусствѣ, поетъ въ сущности все ту же, старую, но всегда имѣющую успѣхъ пѣсенку:

Чижикъ, чижикъ, гдѣ ты былъ?

т. е. другими словами, повторяетъ всѣ общія мѣста, на ту тэму, что новое искусство «нездорово», что оно продуктъ «разложившейся культуры» и т. д., и т. д.

Но это не мѣшаетъ нашему чижику, въ явномъ противорѣчіи со своими моралистическими требованіями утверждать, что «*декадентство выражаетъ только то, что созрѣло въ тайникахъ душъ современныхъ людей и просится наружу...*», что оно выражаетъ «*необходимость новой, своей культуры, своего міросозерцанія, своей души*». И далѣе: «*пусть намъ, которые родились и выросли въ культурѣ старой* (прибавимъ отъ себя, что г. Меньшиковъ отнюдь не сторонникъ этой «старой» культуры), *эта погоня за новизной кажется крайнею искусственностью и безвкусицей, для молодежи это живая потребность своего творчества.*». Наконецъ «*отъ новой школы*», по мнѣнію г. Меньшикова, «*какъ отъ новорожденнаго ребенка, дышетъ почти минеральной свѣжестью природы*».

Такимъ образомъ ясно, что даже враги современной культуры и искусства не могутъ не признать, что въ сущности «упадка» никакого нѣтъ, и что мы присутствуемъ при возрожденіи искусства и духовномъ подъемѣ на всѣхъ поприщахъ культуры.

= Въ воскресномъ приложеніи къ «Торгово-Промышленной Газетѣ», отъ 4 Апр. появилась статья г. Перцова, посвященная международной художественной выставкѣ, устроенной въ началѣ нынѣшняго года журналомъ «Міръ Искусства». Мы во многомъ не согласны съ авторомъ этой статьи. Такъ, напр., все импрессіонистическое движеніе въ живописи онъ совершенно не понялъ. Можно быть чуждымъ этому движенію, можно имъ не интересоваться, но игнорировать его нельзя. Это свидѣтельствуетъ о нѣкоторой поверхности отношенія къ предмету. Противъ импрессіонизма нужно выступать съ болѣе смертоноснымъ оружіемъ, чѣмъ разсказы о «неимовѣрныхъ» цѣнахъ, назначенныхъ художниками за свои картины. И между тѣмъ г. Перцовъ кажется, первый въ русской печати выказалъ безпристрастное и вдумчивое отношеніе къ такимъ художникамъ, какъ Галленъ и Сомовъ. Отрицать и бранить ихъ очень легко, гораздо труднѣе дать психологическое объясненіе ихъ творчества, попытку чего сдѣлалъ г. Перцовъ. Не лишена интереса слѣдующая характеристика русской живописи, дѣлаемая авторомъ въ той-же статьѣ: «русская живопись, при сравненіи ея съ европейской, имѣетъ тотъ недостатокъ, что она въ значительной своей части представляется не безусловно «чистымъ искусствомъ». Я этимъ не хочу настаивать на доктринѣ «искусство для искусства» или выразить порицаніе «тенденціозности», но моя мысль — та, что полное уясненіе задачъ и цѣлей того или иного искусства, пріобрѣтеніе техническаго на него взгляда возможно лишь при условіи знакомства именно съ «чистыми» его проявленіями. Только тѣ произведенія, въ которыхъ не вложено побочной мысли или побочнаго интереса— возможности отклоненія въ сторону, наводятъ на прямой путь къ тайнамъ своего художественнаго впечатлѣнія—учатъ своему искусству. Какъ тотъ, кто знакомъ только съ поэзіей Некрасова, можетъ быть вовсе не знакомъ съ поэзіей, какъ таковой (примѣръ чего и представляли всѣ недавніе наши «отрицатели» искусства, рядомъ съ этимъ отрицаніемъ поклонявшіеся Некрасову), такъ тотъ, кто знакомъ только съ живописью третьяковской галлереи и нашихъ ежегодныхъ выставокъ — можетъ оставаться совершенно чуждымъ подлинному зрительному впечатлѣнію отъ художества, просто не умѣть смотрѣть картинъ, и не подозрѣвать о своей художественной слѣпотѣ. Живопись третьяковской галлереи и русскихъ выставокъ на $^{9}/_{10}$ состоитъ изъ жанра и пейзажа: и тутъ, и тамъ у зрителя есть передъ глазами, помимо самой картины, посторонній интересъ — интересъ «сюжета». Въ жанрѣ онъ заинтересовывается людьми, въ пейзажѣ — природой, и въ обоихъ случаяхъ онъ можетъ просмотрѣть художника, т. е. своеобразіе его настроенія, его художественную эмоцію, переданную въ краскахъ полотна.

= 6-го Іюня нов. стиля исполняется триста лѣтъ со дня рожденія Веласкеца. Въ Мадридѣ готовятся юбилейныя чествованія, къ которымъ призваны всѣ художественныя и ученыя общества страны. Въ

національномъ музеѣ будетъ выставка всѣхъ произведеній Веласкеца, находящихся въ Испаніи. Въ то-же время состоится открытіе памятника Веласкецу на Прадо.

= Вильгельмъ II постановилъ, чтобы памятникъ Рихарду Вагнеру въ Берлинѣ былъ воздвигнутъ въ Тиргартенѣ, на мѣстѣ, гдѣ долженъ образоваться родъ Пантеона композиторовъ, такъ какъ существуетъ мысль поставить тамъ также статуи Баха, Моцарта, Генделя, Гайдна и нѣкоторыхъ другихъ нѣмецкихъ музыкантовъ. Что касается до монумента Рихарду Вагнеру, то императоръ велѣлъ предоставить участіе въ конкурсѣ лишь семи скульпторамъ, выбраннымъ комитетомъ.

= Изъ Граца (Австрія) пришла вѣсть о смерти выдающагося музыкальнаго критика Фридриха фонъ Хаусеггера, по профессіи адвоката и профессора исторіи и теоріи музыка въ Университетѣ этого города. Хаусеггеръ умеръ шестидесяти двухъ лѣтъ отъ роду. Его перу принадлежатъ много статей, очень интересныхъ, по вопросамъ музыкальной эстетики, большая книга: «музыка какъ выраженіе», составившая родъ отвѣта на «прекрасное въ музыкѣ» Ганслика. Сотрудничая во многихъ изданіяхъ, посвященныхъ музыкѣ, покойный между прочимъ много занимался Рихардомъ Вагнеромъ, преимущественно въ своихъ двухъ главныхъ статьяхъ, вышедшихъ отдѣльными брошюрами. Одинъ изъ его сыновей, композиторъ не безъ таланта, поставилъ недавно, на мюнхенской сценѣ, свою оперу, имѣвшую успѣхъ.

= «Отъ Баха къ Бетховену» — заглавіе лекціи, прочитанной недавно въ Брюсселѣ извѣстнымъ композиторомъ д'Энди. Лекторъ задался цѣлью указать на тѣ звенья, которыя связываютъ Бетховена съ Бахомъ. По мнѣнію д'Энди, промежуточными являются не Гайднъ и Моцартъ, какъ обыкновенно утверждаютъ учебники исторіи музыки, но менѣе извѣстные композиторы: Филиппъ Эммануэль Бахъ, второй сынъ геніальнаго Себастьяна Баха, и Вильгельмъ Фр. Рустъ, родившійся въ Гёрлицѣ, въ Саксоніи, и умершій въ Дессау, въ 1796 году, произведенія котораго показываютъ удивительное сходство, въ смыслѣ мелодій и ихъ развитія, съ творчествомъ Бетховена. Съ чисто-эстетической точки зрѣнія нѣтъ прямой связи между Бетховеномъ и его двумя непосредственными предшественниками: Моцартомъ и Гайдномъ. Напротивъ того, у Филиппа-Эммануила Баха и у Руста сильно выдаются новыя тенденціи, тотъ новый духъ, который нашелъ свое полное выраженіе въ Бетховенѣ. Эти новыя черты лекторъ резюмировалъ слѣдующимъ образомъ: экспрессія и драматизація мелодіи, фантазія и неожиданные капризы разработки, варіаціонная форма, какъ базисъ композиціи.

Лекція сопровождалась исполненіемъ на роялѣ отрывковъ изъ Баха, Руста, Моцарта и Бетховена.

Le «**Monde Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de **l'Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques**, aussi bien que dans son **application á l'Industrie.**

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de préférence toute oeuvre qui, témoignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes qui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisons bimensuelles, format in 4°. Chaque numéro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies, chromo-lithographies etc.).

Abonnement annuel:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris, 1, Boulevard des Capucines. **Behr,** Berlin NW 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer,** Muenchen 2, Odeons Platz. **M. O. Wolff,** St. Pétersburg 18, Gostiny Dvor.

Princesse Ténicheff
et *S. Mamontow,*
éditeurs,
S. Diaghilew
Rédacteur en chef.

Impr. Ed. Hoppé.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 9.

St.-Pétersbourg, 1899.

SOMMAIRE.

TEXTE:

Z. Hippius. «Sur les bords de la mer Ionique» (suite).

Chronique: **W. Soloview.** «L'idée de l'être surhumain».

Laroche. «Orphée» de Gluck et «Mozart et Salieri» de Rimski-Korsakow.

Alexandre Benois. «Forain, Steinlen et Valloton.

Serge Diaghilew. Les expositions.

F. R. Muther et J. Brochet. Renseignements. Notices.

ILLUSTRATIONS:

Th. Steinlen. Quatre dessins (p. 139—142). **F. Valloton.** Cinq gravures sur bois (p. 143—147). **Ph. Maliavine.** Dessin. (p. 148).

L. Bakst. Deux études au fusain (p. 148—149).

J. Braz. Dessin (p. 149). Vue d'ensemble et détails de l'église d'Abramtsévo, exécutée d'après le projet **de V. Wasnétzow** (p. 151—155). **Deux sculptures antiques.** (p. 156). **Quatre vues de Taormine** (p. 157—158).

PLANCHES HORS TEXTE:

A. Gallén. Projet décoratif. (Phototypie).

Léon Bakst. Portrait du peintre J. Lévitan (Lithographie).

J. Braz. Paysage. (Lithographie).

ОГЛАВЛЕНІЕ.

№ 9, 1899 г.

На берегу Іоническаго моря (продолженіе). **З. Гиппіусъ.**

Художественная хроника: Идея сверхчеловѣка. **Владиміра Соловьева.** По поводу одного спектакля. **Лароша.** Форэнъ, Стейнленъ и Валлотонъ. **Александра Бенуа.** По поводу выставокъ. **Сергѣя Дягилева.** Рихардъ Мутеръ и Жанъ Броше. **Ф.** Свѣдѣнія. Замѣтки. Объявленія.

Иллюстраціи: **Т. Стейнленъ.** Рисунки. На окраинѣ Парижа. Зимой. Bal publique. **Ф. Валлотонъ.** Портретъ Достоевскаго. Манифестація. Лебеди. Казнь. Убійство. **Л. Бакстъ.** Рисунокъ. **Ф. Малявинъ.** Рисунокъ. **І. Бразъ.** Рисунокъ. **Л. Бакстъ.** Рисунокъ. **Церковь въ селѣ Абрамцевѣ. Иконостасъ въ Абрамцевской церкви. Изразцовая печь въ Абрамцевской церкви. Деталь Абрамцевской церкви.—В. Васнецовъ.** Рисунокъ часовни. **Клиросъ Абрамцевской церкви.—В. Васнецовъ.** Проэктъ Абрамцевской церкви. **Вакхъ и его геній** Античная бронза. **Химера.** Античная бронза. **Античный театръ въ Таорминѣ. Часовня въ Таорминѣ. Окно эпохи возрожденія въ Таорминѣ.**

Приложенія: **А. Галленъ.** Декоративный проэктъ. (Фототипія). **Л. Бакстъ.** Портретъ И. Левитана. (Оригинальная литографія). **І. Бразъ.** Пейзажъ. (Оригинальная литографія).

Обложка работы **К. Коровина.**

Фототипія исполнена у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Литографіи у **И. Кадушина** въ СПБургѣ. Автотипіи у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ и у **Гоппе** въ СПБургѣ.

Изданіе *Княгини* ***М. К. Тенишевой***
и ***С. И. Мамонтова.***
Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

О времени и мѣстѣ полученія

ОФОРТА РАБОТЫ В. СѢРОВА

будетъ объявлено въ 10-мъ нумерѣ журнала.

Подписка на означенный офортъ прекращена.

На берегу Іоническаго моря.

III.

Прошло нѣсколько дней. Вѣтеръ давно утихъ и настала яркая и теплая погода. Мы отнеслись къ ней, какъ къ должному, еще не зная, что это рѣдкость въ сицилійскомъ февралѣ, но дней не теряли и каждый день дѣлали какую-нибудь большую прогулку. Ходили наверхъ, по горнымъ тропинкамъ, или внизъ, къ морю, на мысъ St. André, на самый прекрасный изъ всѣхъ мысовъ. Если стоять въ Таорминѣ лицомъ къ морю, Этна будетъ направо, и нельзя понять сразу, далеко она или близко. Первый разъ мы ее увидали утромъ, часовъ въ десять — и случайно. Облака до тѣхъ поръ плотно закрывали ее до подножья, и нельзя было себѣ представить, что тамъ гора. Но въ это утро, ясное и розовое, облака разорвались, ушли далеко, или растаяли. Мы вышли въ крошечный садикъ отеля, отдѣленный отъ обрыва каменнымъ парапетомъ. Море, далеко внизу, голубѣло, какъ небо. А направо, тянулась отъ моря — далеко назадъ, за горизонтъ, — широкая и спокойная Этна. Она поднималась такъ медленно, линія была такая отлогая, что въ первую минуту гора не показалась даже высокой; и только со второго взгляда стало понятно, какая она громадная, строгая и властная. Вся бѣлая, почти до линіи видной изъ Таормины, но не снѣжная, а льдистая; льды, какъ стекло, отражали солнце. На самой вершинѣ плотно, точно небольшой кусокъ ваты, лежалъ неподвижный, бѣловато-розовый дымъ; на правомъ откосѣ было неосвѣщенное пятно — это тѣнь отъ послѣдняго, проходящаго низко, тучнаго, матоваго облака.

Т. Стейнленъ.
Рисунки.

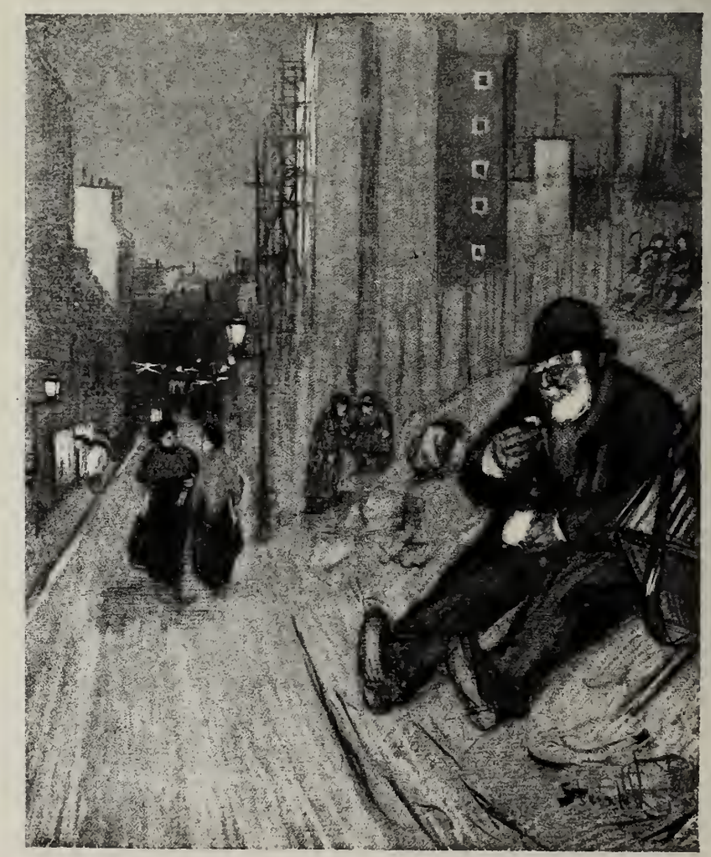
— Вотъ она какая, Этна! — подумали мы съ невольнымъ уваженіемъ. И, вѣчно-бурлящій безъ особеннаго толку, маленькій, черный, двугорбый Везувій со своей условной живописностью показался намъ въ воспоминаніи жалкимъ и дѣтскимъ.

Но Этна не любитъ долго быть на виду... Къ полудню, хотя погода не испортилась, она завернулась въ свои бѣлыя одежды и показалась только на закатѣ. На закатѣ она была другая. Облака сходили съ нея слоями, и за самымъ тонкимъ слоемъ она была неясная, вся аметистовая и нѣжная, какъ сквозь тончайшую ткань, пронизанную отлогими лучами. Потомъ золотые края стали огненными — а потомъ все сразу потухло, небо затмилось, вышли на него странныя, непривычныя звѣзды съ изломанной большой Медвѣдицей у края неба и высокій, непонятно-высокій мѣсяцъ, совсѣмъ лежачій, съ рогами вверхъ...

— Еще земля тутъ немного похожа на землю, ворчалъ нашъ недовольный пріятель, — а небо рѣшительно ни на что не похоже!

Послѣдніе дни онъ каждое утро аккуратно объявлялъ, что уѣзжаетъ, и просилъ насъ поговорить съ хозяиномъ, съ которымъ не умѣлъ объясняться. Только обильный табльдотъ пришелся ему по вкусу, да еще понравились тяжелые темные пряники въ мѣстечкѣ Молѣ, сдѣланные въ видѣ монаховъ, изъ какого-то тѣста на винѣ.

Въ Таорминѣ, дѣйствительно, въ ея природѣ и въ самомъ городѣ, несмотря на яркость, несмотря на Этну и море, чувствовалась порою безконечная грусть. Дыханье моря не долетало наверхъ и море часто казалось мертвой, шелковой скатертью, безъ колебаній. Кактусы неподвижно протягивали къ солнцу толстыя лапы.



Т. Стейнленъ. На окраинѣ Парижа. (Рис.).

Зубцы скалъ за Таорминой — Мола, Кастелло, монте-Царетто — всѣ они казались устроенными для красоты вида, для удовлетворенія англичанъ и нѣмцевъ. И обидно за Этну, что она, такая какъ она, все-таки показывается изрѣдка туристамъ и сухимъ англичанамъ съ молльбертами. Ей слѣдовало бы теперь оградиться непроницаемой стѣной облаковъ и не смотрѣть самой, и не показываться праздно и вяло — любопытной толпѣ случайно забредшихъ людей.

Но было и неугаданное въ Таорминѣ, еще непонятое. И въ природѣ — потому что это настоящая природа, умѣетъ она говорить, только языка мы ея не знаемъ, голоса ея не слышимъ; и въ самомъ городѣ — навѣрно есть у него своя жизнь. Про-

Т. Стейнленъ.
Зимой.
(Рис.).

ходя по узкой главной улицѣ или взбираясь по крутымъ, кривымъ и невѣроятно-грязнымъ переулкамъ, глядя на таорминцевъ, провожающихъ насъ недовѣрчиво-недружелюбными или насмѣшливыми взорами, мы невольно чувствовали себя совсѣмъ на поверхности, что мы не вошли въ жизнь этого города и когда уѣдемъ, то будетъ такъ, точно мы сюда никогда и не пріѣзжали.

Пусть и здѣсь, какъ вездѣ, сплетни, вражда и пошлость, — но мы не знаемъ, а самое обидное и неинтересное — быть на поверхности, не понимать жизни города и не умѣть настоящаго сравнить съ прошлымъ.

Вотъ бѣжитъ по солнечнымъ камнямъ улицы маленькая дѣвочка, такая маленькая, что за нее страшно. Дѣвочка хорошенькая, съ легкими бѣлокурыми завитками, съ короткими толстыми ручками, которыми она препотѣшно размахиваетъ. Дѣвочка упорна и самостоятельна. Но молодая женщина, съ грубоватымъ лицомъ, съ высокимъ начесомъ изъ очень черныхъ волосъ, встала съ соломеннаго стула у макаронной лавки, гдѣ она вязала чулокъ, и пронзительно кричитъ дѣвочкѣ:

— Làura! Làura! Véne kà! Véne kà, figguia!

Дѣвочка оборачивается и смѣется. Эти изломанныя фразы въ переводѣ съ сицилійскаго на итальянскій языкъ должны означать: „vieni qua, figlia!“ Но то, что говоритъ женщина послѣ, для насъ уже непонятно; мы не знаемъ, довольна она или нѣтъ, чего она хочетъ, какъ живетъ, и мужъ-ли ея высокій черный сапожникъ изъ сосѣдней лавки, который ей что-то закричалъ. Двѣ дѣвушки, похожія, но одна пожилая, другая молодая, прошли, смѣясь. Онѣ одѣты почти какъ барышни — но дурно, и безъ шляпъ. Прошла цѣлая компанія нѣмцевъ, но у нихъ не видъ путешественниковъ; молодая барышня, некрасивая, одѣта въ бѣломъ. Въ хорошенькой плетенкѣ, запряженной пони, проѣхала блѣдная дама, закутанная въ сѣрый вуаль такъ плотно, что нельзя было разсмотрѣть чертъ лица. Случайные, двухдневные туристы видны сразу; они не соединены съ таорминской жизнью, они на поверхности, даже не подозрѣвая этого, они растеряны, заглядываются на дрянь въ магазинахъ и спѣшатъ въ греческій театръ, въ которомъ и остаются.

Пожалуй, и они соединены съ жизнью Таормины, они даютъ ей свое, но надо смотрѣть изнутри, не ихъ глазами, чтобы понять, что именно они ей даютъ.

IV.

Какъ-то снизу, съ моря, глядя на Таормину, мы замѣтили, что на монастырской стѣнѣ, влѣво (мы еще не заходили въ этотъ монастырь) нарождаются гигантскія новыя буквы: SDom... Онѣ были ужасно черны и рѣзали глаза на сѣрой стѣнѣ.

— Неужели на монастырь налѣпляютъ вывѣску, чтобы туристы не забыли его осмотрѣть? — замѣтилъ нашъ пріятель. — Нарочно не пойду глядѣть на эту достопримѣчательность!

Т. Стейнленъ. Bal publique. (Рис.).

Но дѣло скоро разъяснилось. Средневѣковый монастырь торопливо превращали въ отель; кельи отдѣлывались сообразно вкусу богатыхъ американцевъ. Осталось, впрочемъ, имя: отель-Санъ-Доменико. Отель принадлежитъ принцу А., сицилiанцу — мнѣ потомъ пришлось видѣть его въ таорминскомъ опереточномъ театрѣ.

Узнавъ, что это не достопримѣчательность, а отель, пріятель нашъ непремѣнно захотѣлъ посѣтить его. Онъ же былъ, кстати, недоволенъ помѣщеніемъ.

Мы вошли во дворъ, черезъ старыя ворота. Дворъ былъ скромный, сѣрый, съ аркадами по стѣнамъ, какъ всѣ монастырскіе дворы. Только налѣво была блестящая стеклянная дверь съ золотой надписью „Bureau“. Осмотрѣвшись, мы увидали, что по всѣмъ стѣнамъ висятъ то карты, то объявленія, то афиши, то правила, то списокъ живущихъ. Изъ бюро вышелъ господинъ съ толстой часовой цѣпочкой. Онъ очень дурно, но щеголяя, спросилъ насъ по-французски, что намъ угодно. Узнавъ, что мы хотѣли осмотрѣть отель, онъ какъ будто почувствовалъ гордость и радость, но тотчасъ-же скрылъ ихъ и только сказалъ:

— Прошу васъ, пожалуйста. Это первоклассный отель. Мы можемъ осмотрѣть салоны и столовую, а также комнаты, которыя не заняты. Потому что хотя отель еще не готовъ, и далеко не готовъ — онъ уже полонъ. Въ неотдѣланныя комнаты пріѣзжаютъ.

По сумеречнымъ монастырскимъ корридорамъ, привычнымъ къ степенной поступи

святыхъ отцовъ, по неосвѣщеннымъ еще большимъ и маленькимъ салонамъ, убраннымъ съ кричащей американской роскошью, по каменнымъ узкимъ лѣстницамъ, — ходили мы за нашимъ провожатымъ.

Для осмотра второго этажа онъ передалъ насъ какому-то совсѣмъ грубому спиліанцу. Садъ только-что устраивали, надъ обрывомъ еще не было террасы. Глубокія, тихія кельи, съ маленькими оконцами вверху, были заставлены, завалены мебелью. На небольшомъ, сравнительно, пространствѣ стояли двѣ гигантскія кровати. Мѣстомъ дорожили. Во второмъ этажѣ кельи были крошечныя, низенькія и душныя; тамъ стояло по одной кровати, но такъ какъ эти кровати, вѣрно, не походили на скромныя, узенькія ложа монаховъ, то больше въ лейку почти ничего и не вошло. Мы спросили цѣну пансіона — и отступили въ ужасѣ: наверху — четырнадцать и пятнадцать франковъ въ день, внизу — вдвое. Провожатый пожалъ плечами и улыбнулся:

Ф. Валлотонъ. Портретъ Достоевскаго. (Рис.).

— Вотъ, шесть комнатъ сейчасъ заказаны по телеграфу. Это первоклассный отель. Кухня образцовая.

Изъ сада чинный сѣрый домъ съ рядами маленькихъ, не частыхъ, сводчатыхъ оконъ, казался не то хмуреннымъ, не то оскорбленнымъ и опечаленнымъ. Что съ нимъ дѣлаютъ? Зазвенѣли электрическіе звонки, затопали гарсоны, подъ коридорными сводами англичанки щебечутъ, какъ птицы...

Насъ провели въ церковь. Ее еще не тронули. Сильно по темнѣло, внутренность храма разсмотрѣть было трудно. Мракъ словно подымался изъ угловъ и застилалъ стѣны. Помню сакристію, мѣста для монаховъ изъ темно-коричневаго, кое-гдѣ источеннаго, дерева, тонкую и рѣдкую рѣзьбу... Большія книги съ мерцающими золотомъ заглавными рисунками... Исповѣдальня, тоже изъ дерева... Сѣроватый свѣтъ лился въ узкія окна и гаснулъ каждое мгновенье.

Провожатый сказалъ намъ, что теперь здѣсь по воскресеньямъ будутъ совершать молитвы англиканской церкви, для пансіонеровъ отеля, — „English church“. Но онъ, вѣроятно, ошибся или мы его не такъ поняли. Это было-бы что-то воистину невозможное.

Спутникъ нашъ бѣжалъ прочь отъ новаго отеля.

— Чтожъ, хотите переѣхать?

— Богъ знаетъ, что вы говорите! Какой ужасъ! И развѣ тамъ будетъ жить говорящій не по-англійски? Нѣтъ, это... для шихъ, для англичанъ... Что я! Даже не для

Ф Валлотонъ. Манифестація (Рис.).

англичанъ, потому что для англичанъ Timeo, а для американцевъ, которые любятъ комфортабельно-дорогіе отели, особенно превращенные изъ давно безполезныхъ монастырей. Нѣтъ, богъ съ ней, съ Таорминой. Завтра же ѣду въ Россію.

Мы не возражали, и мирно отправились домой обѣдать.

Длинный столъ былъ полонъ. Мы уже ко всѣмъ привыкли, всѣхъ знали по виду. На лѣвомъ концѣ стола сидитъ благообразный, съ короткой сѣдой бородкой, англійскій священникъ. Онъ нездоровъ и кутается въ черную пелерину. Рядомъ съ нимъ — его жена, старушка съ дѣтскимъ лицомъ. Англичанка, старая дѣвица, съ добрымъ, но кривымъ ртомъ, еще нѣсколько безобидныхъ туристовъ... И вдали, на другомъ концѣ стола, толстый норвежецъ со странными манерами. Онъ подскакивалъ, хихикалъ, разговаривалъ самъ съ собою или съ хозяиномъ, который предупредительно служилъ за столомъ самъ. Англичане на него подозрительно косились.

Во время четвертаго или пятаго блюда пришли музыканты. Обычные музыканты съ мандолинами и скрипками, съ надоѣвшей Маргаритой и всѣмъ собраніемъ неаполитанскихъ пѣсенъ. Впрочемъ, когда они поютъ эти пѣсни и затѣмъ, сильно детонируя (ихъ въ Таорминѣ только шесть или семь, всѣ они самоучки, играютъ по слуху) проиграютъ попурри изъ многихъ оперъ, они принимаются за сицилiанскую музыку, которая произвела на меня глубокое впечатлѣніе. Она совсѣмъ не похожа на мелодіи южной Италіи. Въ ней однообразіе и тягучесть пѣсенъ сѣвера, сѣрая, несказанная, необъяснимая грусть, тоска, почти скука... Та-же (это мы узнали потомъ) какъ въ сицилiанской тарантеллѣ, въ этомъ монотонномъ танцѣ, полномъ печали, болѣзненной страстности порою — и вѣчнаго однообразія.

Встали изъ-за стола, но не расходились, потому что музыканты еще продолжали. Они теперь перешли на куплеты. Старшій, уже пожилой итальянецъ стоялъ въ кругу, подпѣвалъ и подплясывалъ, кривляясь. Это было скучно и противно. Норвежецъ грузно прохаживался по комнатѣ, продолжая улыбаться и даже хихикать. Неожиданно онъ подошелъ къ доброй криворотой англичанкѣ и сталъ ей объяснять по-итальянски, что онъ знаетъ четырнадцать языковъ и что вотъ только англійскаго не знаетъ, что онъ профессоръ, что Норвегія теперь самая важная и даже самая модная страна, и что будущее ея еще болѣе блестяще, чѣмъ настоящее.

Испуганная до слезъ англичанка ускользнула. И толстый норвежецъ опять уже ходилъ по комнатѣ, посмѣиваясь про себя.

V.

Мы перемѣнили квартиру. И волей-неволей нашъ безпокойный пріятель примирился съ Таорминой еще на цѣлый мѣсяцъ. Случилось это слѣдующимъ образомъ.

Мы шли вечеромъ снизу, съ моря, по шоссе. Солнце было еще высоко, Этна лиловѣла кусками, между высокими, рвущимися тучами. было не холодно и не жарко,— то особенное итальянское тепло, когда не замѣчаешь воздуха, потому что онъ въ согласномъ отношеніи съ теплотою крови.

Мы миновали и поворотъ въ Мессину, и маленькую розовую виллу, полную левкоями, потомъ некрасивый и широкій, на открытомъ мѣстѣ, домъ какой-то загадочной

Ф. Валлотонъ.
Лебеди.
(Рис.).

Ф. Валлотонъ.
Казнь.
(Рис.).

ностранки, которая ѣздитъ въ плетенкѣ, закутанная сѣрымъ вуалемъ,—и наконецъ пришли къ хорошенькой виллѣ на самой скалѣ, въ полукилометрѣ отъ города, гдѣ мы еще раньше замѣтили отдающееся помѣщеніе. Вилла, видимо, выросла недавно — и заслонила собою море отъ стоящаго немного выше отеля Castello a mare. Вся она была чистенькая, свѣженькая, молоденькая и благоуханная, какъ тринадцатилѣтняя сицилianка.

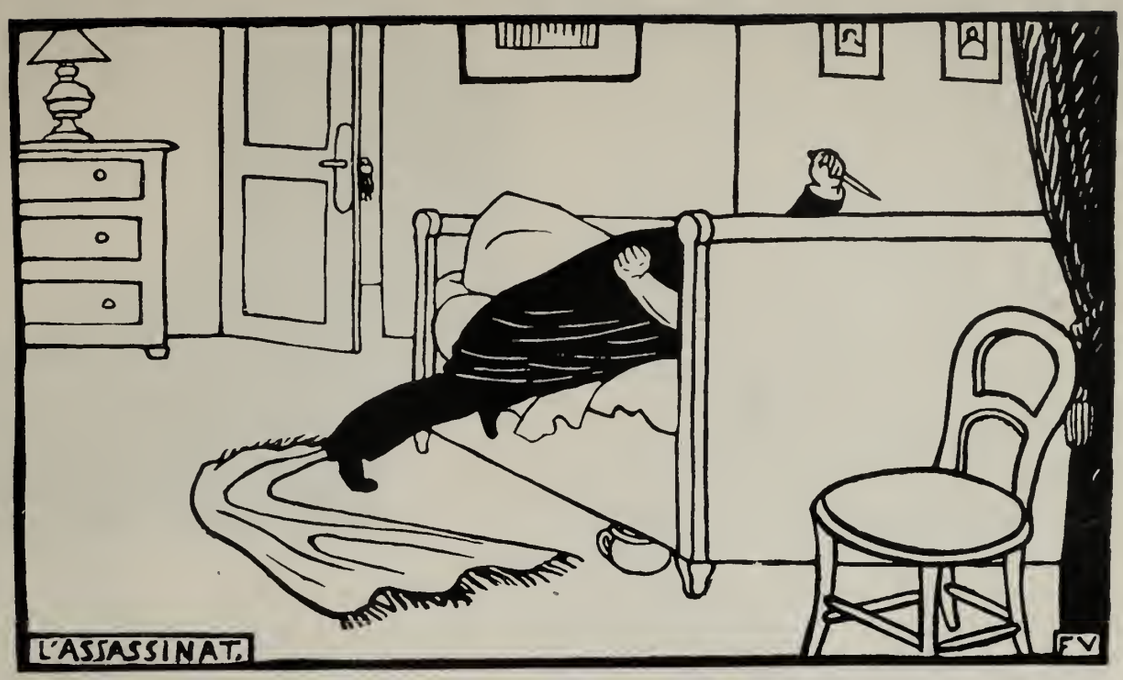
— Посмотримъ квартиру... Вѣдь это ничему не мѣшаетъ.. предложили мы нашему спутнику.

Новенькая рѣшетка весело скрипнула.

Вилла была четырехъэтажная (въ первомъ этажѣ, впрочемъ, были кладовыя), но такъ какъ она вся стояла въ скалѣ, то въ третій этажъ не было лѣстницы, онъ со стороны шоссе лежалъ на землѣ, а въ нижніе этажи, на террасу, вела широкая бѣлая лѣстница. Второй этажъ отдавался.

Почти музыкальное соотвѣтствіе красокъ, которыми были выкрашены стѣны, граюры или фотографіи лучшихъ картинъ Дюрера, бёклина, нѣсколько мастерскихъ, хотя неоконченныхъ, этюдовъ — тотчасъ-же заставили насъ догадаться, что хозяинъ — художникъ. Онъ былъ здѣсь самъ, не молодой, небольшого роста, подвижной и болтливый. Онъ венгерецъ, но учился въ Германіи, живетъ въ Сициліи уже больше десяти лѣтъ, ибо страдаетъ астмой. Его домъ — его любимѣйшее дитя; онъ сдѣлалъ все самъ, чуть не своими руками, даже безъ архитектора. Мы обратили вниманіе на рисунокъ углемъ, въ одной изъ комнатъ внизу. Дѣвочка, лѣтъ 12—13, одѣтая просто, съ пучкомъ цвѣтовъ въ опущенныхъ рукахъ, гладко причесанная. У нея склоненный, печальный профиль — той воздушной, нездѣшней красоты, которую отмѣтили англійскіе прерафаэлиты. Короткій носъ, довольно большой, правильный ротъ съ темными губами, и длинные, не то грустные, не то безсмысленные глаза.

Портретъ И. Левитана
А. Бакетъ



Ф. Валлотонъ. Убійство. (Рис.).

— Кто это дѣлалъ? невольно спросилъ одинъ изъ моихъ спутниковъ.

— Я дѣлалъ, словоохотливо пояснилъ нашъ хозяинъ. Это наша дѣвушка, моя бывшая модель. Она живетъ у меня съ пятилѣтняго возраста. Теперь она не годится въ модели, ей уже шестнадцать лѣтъ. А была очень красива!

была! А теперь шестнадцать лѣтъ! Намъ захотѣлось посмотрѣть эту отцвѣтшую богиню.

У хозяина оказалась жена, молоденькая и эксцентричная нѣмка. Она была сестрой не безъизвѣстнаго художника, который провелъ въ Таорминѣ двѣнадцать лѣтъ и женатъ на спиліанкѣ.

— Здѣсь такъ много художниковъ-иностранцевъ?

— О, цѣлыя поселенія! Нигдѣ нѣтъ ихъ столько, какъ въ Таорминѣ. Особенно нѣмцевъ. Мой братъ переѣхалъ теперь въ Дрезденъ, но онъ постоянно возвращается и даже привозитъ съ собою своихъ учениковъ.

Дѣло было покончено. Даже ворчливый нашъ пріятель, обольщенный красотою дома, согласился взять съ нами квартиру на мѣсяцъ. Ему понравились картины. Особенно этюдъ женской головки, писанной масляными красками, — въ его комнатѣ; это былъ этюдъ „розоваго“: платокъ, завязанный сзади, открывающій уши, — розовый, свѣжая щека — розовая, шея подъ нею — розовая; и блѣднѣющіе переходы розоваго цвѣта совсѣмъ различныхъ оттѣнковъ — были удивительно хороши.

— У меня четыре служанки, говорила хозяйка. Дѣвочки — почти члены семейства. Марія живетъ у моего мужа съ пятилѣтняго возраста, сестрѣ ея одиннадцать лѣтъ. Двѣ другія спятъ дома, за ними вечеромъ приходитъ мать. Одна изъ нихъ собственно позируетъ, но помогаетъ и по хозяйству.

Когда мы уже уходили и были на террасѣ, хозяйка звучно крикнула:

— Маріа!

Л. Бакстъ.
Рисунокъ.

Сверху молодой голосъ отвѣтилъ обычное „vengo!“ и черезъ минуту по лѣстницѣ на террасу сбѣжала молодая, высокая дѣвушка въ голубомъ холстинковомъ платьицѣ и бѣломъ передникѣ. Она была тяжеловата, съ большими руками и ногами, слегка сутула и не очень граціозна, въ узкомъ платьѣ, затянутая въ корсетъ, но лицо мы тотчасъ-же узнали — лицо рисунка углемъ. Можетъ быть оно, дѣйствительно, потеряло дѣтскую тонкость и воздушность, но теперь оно было прекрасно своей опредѣленностью, законченностью совершенныхъ линій и безмятежной ясностью выраженія. Профиль былъ арабскій, очень типичный — такія лица встрѣчаются въ Таорминѣ — съ короткимъ носомъ, тупымъ и прямымъ, съ длинными, карими глазами. Лицо не очень смуглое, свѣжее, слегка розовое.

Марія выслушала малопонятное приказаніе на сицилійскомъ языкѣ и скрылась. Когда мы уходили, у рѣшетки мелькнуло еще нѣсколько молодыхъ, полудѣтскихъ личекъ. Одно было тоже прекрасно: смуглое, почти коричневое, съ темнокрасными губами, свѣжее, какъ вечернее небо. Это—Панкрація, или Пранказія, какъ говорятъ въ Сициліи, — двѣнадцатилѣтняя модель нашего хозяина.

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.

На другой день, несмотря на проливной дождь, не предвѣщавшій хорошаго, мы переѣхали и зажили по-новому.

Въ маленькихъ деревушкахъ около Таормины, бѣдныхъ и дикихъ до невѣроятія, гдѣ-нибудь въ горахъ, попадаются лица чудесной красоты еще сохранившагося арабскаго типа. Женщины, работающія вдвое болѣе и работу тяжелую, вянутъ невѣроятно быстро, но мужчины выравниваются довольно поздно. Часто восемнадцатилѣтній мальчикъ прекрасенъ, какъ дѣвушка, съ прозрачно-нѣжнымъ цвѣтомъ лица, гибкій и тонкій. Но рядомъ съ уцѣлѣвшей чистотой линій тѣла есть несомнѣнные признаки вырожденія. Стран-

ная дикость господствуетъ въ этихъ маленькихъ горныхъ селеніяхъ.

Духовной жизни нѣтъ и не можетъ быть, потому что у туземца полное отсутствіе ума, даже возможности развитія и соображенія. Они не глупы, но это та первоначальная — или послѣдняя — безмятежная тупость, которая даже можетъ быть красива, какъ все стихійное. Они не обрабатываютъ земли, ничѣмъ не пользуются, работаютъ только женщины; мужчины развѣ слегка ухаживаютъ за оливами; ѣдятъ травы, фиги, маслины — почти никогда не разводятъ огня; спятъ на соломѣ, въ каменномъ домѣ безъ оконъ, гдѣ зимою бываетъ нерѣдко жестокая стужа. Есть много семей, въ которой половина членовъ — полные идіоты; женщины къ старости особенно часто впадаютъ въ кретинизмъ. У Маріи мать настоящая кретинка. Страшная старуха, безъ зубовъ, полулысая — хотя ей, вѣроятно, нѣтъ и пятидесяти — она почти не понимаетъ словъ и все смѣется, а если крикнуть, то пугается, какъ звѣрь, и осматривается, точно собираясь спрятаться. Въ Таормину она сходитъ рѣдко. У нея много дѣтей, изъ нихъ трое идіотовъ. Марія взята внизъ пяти лѣтъ, какъ и сестра ея, бастіана, которой теперь одиннадцать лѣтъ; дѣвочка, къ удивленію, — смышленная и живая, похожая на Марію, но не такая хорошенькая. Марія была маленькимъ, худенькимъ звѣркомъ, дикимъ, почти ничего не говорила, и понимала и оживлялась только, когда слышала волшебное слово — mangiare. Ей дали вволю макаронъ и мяса; она радостно смѣялась, ѣла съ жадностью, почти пугающею, и хлопала себя по животу. У тамошнихъ ребятишекъ онъ непомѣрно великъ отъ травъ, которыми они питаются. Тихая радость, внезапно бле-

I. Бразъ. Рисунокъ.

Л. Бакстъ. Рисунокъ.

стящіе глаза, оживленіе — до сихъ поръ являются на лицѣ Маріи, когда она слышитъ про Ѣду. Во время послѣдняго карнавала, когда Signora одѣла ses petites filles въ костюмы и повела ихъ танцовать тарантеллу въ другой домъ, тоже къ иностранцамъ, куда были приглашены также многіе giovanotti изъ Таормины, Марія была замѣчена молодымъ каменьщикомъ, который съ нею танцовалъ и на другой день сдѣлалъ предложеніе — alla Signora, конечно, а не самой Маріи. Дѣвочки не могутъ пройти одни даже до Таормины и имъ негдѣ видѣться съ кавалерами, которые въ домъ не допущены. „La Signora“ подумала, рѣшила, что женихъ подходящій, но что Маріи замужъ рано, и назначила свадьбу черезъ два года. Марія пока сошьетъ себѣ приданое, видѣться-же съ женихомъ ей за это время совсѣмъ не нужно. Женихъ тоже подумалъ, увидалъ, что рѣшеніе крѣпко, и разсудилъ на эти два года съѣздить въ Америку, попытать счастья. Такія поѣздки здѣсь въ большомъ обычаѣ. У Джіованины, сестры Прапказіи (полненькой, очень бѣленькой и миленькой блондинки) тоже есть женихъ и тоже въ Америкѣ. Женихъ Маріи пришелъ проститься, — въ присутствіи синьоровъ, конечно, а на другое утро, рано, Маріи было позволено взглянуть съ нижней террасы на уходящій въ Мессину поѣздъ, который былъ видѣнъ, на разстояніи полукилометра, цѣлый кусокъ, отъ туннеля до туннеля, и казался сверху не больше гусеницы. Маріи было позволено, однако, махать бѣлымъ платкомъ и она даже получила отвѣтные знаки. Въ этотъ день добросердечная синьора велѣла сдѣлать для дѣвочекъ лишнее блюдо макароновъ, призвала Марію, бесѣдовала съ нею о приданомъ, о томъ, что пройдутъ два года, женихъ вернется изъ Америки, и Марія будетъ счастлива всю жизнь. Марія, розовая, свѣжая, не улыбаясь и не плача, слушала и смотрѣла на синьору своими длинными, карими, бездумными глазами. Потомъ дѣвочки пошли. Ѣсть. Больше ничего не было. Марія прилежно шила приданое, складывая его аккуратно въ сундукъ, который стоялъ въ ея опрятной, свѣтленькой комнатѣ.

Врядъ-ли Марія когда-нибудь думала; мысли у нея — близкія и отдѣльныя, точно у маленькихъ дѣтей, — и всѣ на поверхности. А тамъ, въ темной глубинѣ, тихій и безмятежный сонъ, силы, не доходящія до сознанія, неподвижныя, молчаливыя, какъ у яблони или яркихъ маковъ въ травѣ.

Марія живетъ, не подозрѣвая, что она красива, не связывая себя съ окружающимъ или, вѣрнѣе, не отдѣляя себя отъ него; улыбается, когда ей предстоитъ удовольствіе вкуснаго блюда или рѣдкой прогулки въ Таормину на „processione“, плачетъ, когда ей даютъ пощечины, дѣлаетъ аккуратно и проворно свое дѣло, боясь смутно тѣхъ-же пощечинъ, никого особенно не любитъ, но никого и не ненавидитъ, — она очень добра. Въ ея обязанности, между прочимъ, входитъ рѣзать для обѣда домашнихъ куръ и пѣтуховъ, и она это дѣлаетъ совершенно равнодушно, и ни разу ей не пришло въ голову смутиться, или сдѣлать невѣрный надрѣзъ, или вообще подумать и пожалѣть пѣтуха. Съ подругами она въ прекрасныхъ отношеніяхъ. Сицціанскія дѣвушки очень дружны, ссорятся рѣдко и всегда готовы поддержать одна другую. Можетъ быть это происходитъ и отъ врожденной апатіи, той неподвижной ясности, которой столько было въ прекрасной Маріи.

Погода испортилась съ того самаго дня, какъ мы переѣхали. Иногда съ утра принимался литъ дождь, сплошной, громкій, гулкій — и такъ и лилъ не переставая, не уменьшаясь, не измѣняя звука, до глубокой ночи, до слѣдующаго утра. Утренніе часы были еще лучшіе; умытая, лѣдистая, сверкающая Этна удостаивала показываться на полчаса, когда поднимались и таяли ночные туманы; на перилахъ, широкихъ и низкихъ,

Лит. И. КАДУШИНА СПБ

каменной террасы развертывали длинные, гнутые лепестки бѣлые ирисы, которыхъ былъ тутъ цѣлый лѣсъ. Внутри цвѣтка, гдѣ еще не высохла сырость и свѣжесть росы, пахло легко и странно; у бѣлыхъ присовъ ароматъ замѣтнѣе, чѣмъ у лиловыхъ, хотя и у нихъ онъ особенный, полусуществующій и пылѣвый. За высокими стеблями, которые скрывали землю, тотчасъ же начиналось море, блѣдное въ утренній часъ.

Церковь
въ селѣ
Абрамцевѣ.

Иногда мы сходили внизъ, въ большой садъ на склонѣ, безъ дорожекъ, съ высокой, до плечъ, травой, полной пестрыхъ, дикихъ цвѣтовъ, съ миндалѣвыми деревьями, которыя уже покрылись маленькими, темными листьями. Садъ кончался скалой и обрывомъ высоко надъ шоссе.

— Видите, говорила хозяйка, какъ теперь зелено и пышно. А въ маѣ посмотрите на Таормину: все желтое, точно опаленное... Ни травинки, на деревьяхъ ни листа...

— Какъ, уже въ маѣ? И ни клочка зелени?

— Вотъ, кактусы остаются. Что имъ сдѣлается! Но уже въ концѣ мая нестерпимо жарко. Если сирокко дуетъ часто весной, то зеленъ пропадаетъ и раньше.

— Сирокко? Онъ былъ недавно. Съ недѣлю тому назадъ.

Хозяйка улыбнулась.

— Развѣ это вѣтеръ? Нѣтъ, вы еще не испытали настоящей сицилiанской бури. Онъ у насъ въ Таорминѣ особенно сильны, потому что мы высоко.

Иконостасъ въ Абрамцевской церкви.

Съ переѣздомъ на виллу мы простились съ нашими отельными знакомыми, съ юркимъ хозяиномъ и съ высокой столовой въ восточномъ вкусѣ. Мы очутились за столомъ въ Castello a mare, куда было отъ нашей виллы всего нѣсколько шаговъ по шоссе. Castello a mare не любимъ англичанами: въ немъ нѣтъ ни reading-room'a, ни залы для разговоровъ. Столъ съ газетами стоитъ тутъ-же, въ одномъ концѣ длинной, бѣлой и скучной столовой. За обѣдомъ царствовало уныніе и тяжелое молчаніе. Больной, чахоточный нѣмецъ, довольно молодой, лихорадочно и молча выбиралъ потемнѣвшими руками кости изъ рыбы. Добрая, угнетенная англичанка съ подвязанными розовой косынкой ушами отъ невралгіи, ѣла отдѣльный супъ изъ маленькой мисочки. блестѣла желтая лысина какого-то шотландца. Нашъ капризный спутникъ былъ доволенъ: молчаніе онъ любилъ, а здѣсь еще каждое кушанье обносили два раза.

Когда кончился обѣдъ, мы спѣшили выйти черезъ одну изъ многочисленныхъ дверей нашей тюрьмы въ теплый, непроницаемый, какъ черный бархатъ, воздухъ. Кругомъ было такъ густо-темно, что мы съ трудомъ находили дорогу. Вверху, не давая свѣта, медленно мерцали большія, неизвѣстныя звѣзды.

Однажды, когда мы вышли на дорогу, намъ показалось, что звѣзды мерцаютъ особенно сильно, переливаются и гаснутъ точно задуваемыя вѣтромъ. По сицилiанской примѣтѣ, звѣзды дрожатъ передъ бурей. Вѣтеръ подувалъ, но не сильный. Море еще мол-

Изразцовая печь въ Абрамцевской церкви.

чало. Опрокинутый, по обыкновенію, мѣсяцъ, у самаго горизонта, то и дѣло скрывался за набѣгающими тонкими, черными облаками, часто разорванными, — и опять, когда пролетали облака, свѣтилъ своимъ неяркимъ, зеленоватымъ и неласковымъ свѣтомъ, собираясь закатиться.

Когда мы пришли домой и запирали двери на террасу, мнѣ почудилось на мгновенье, что кто-то рявкнулъ за дверью, и ставня на окнѣ рванулась съ короткимъ звукомъ.

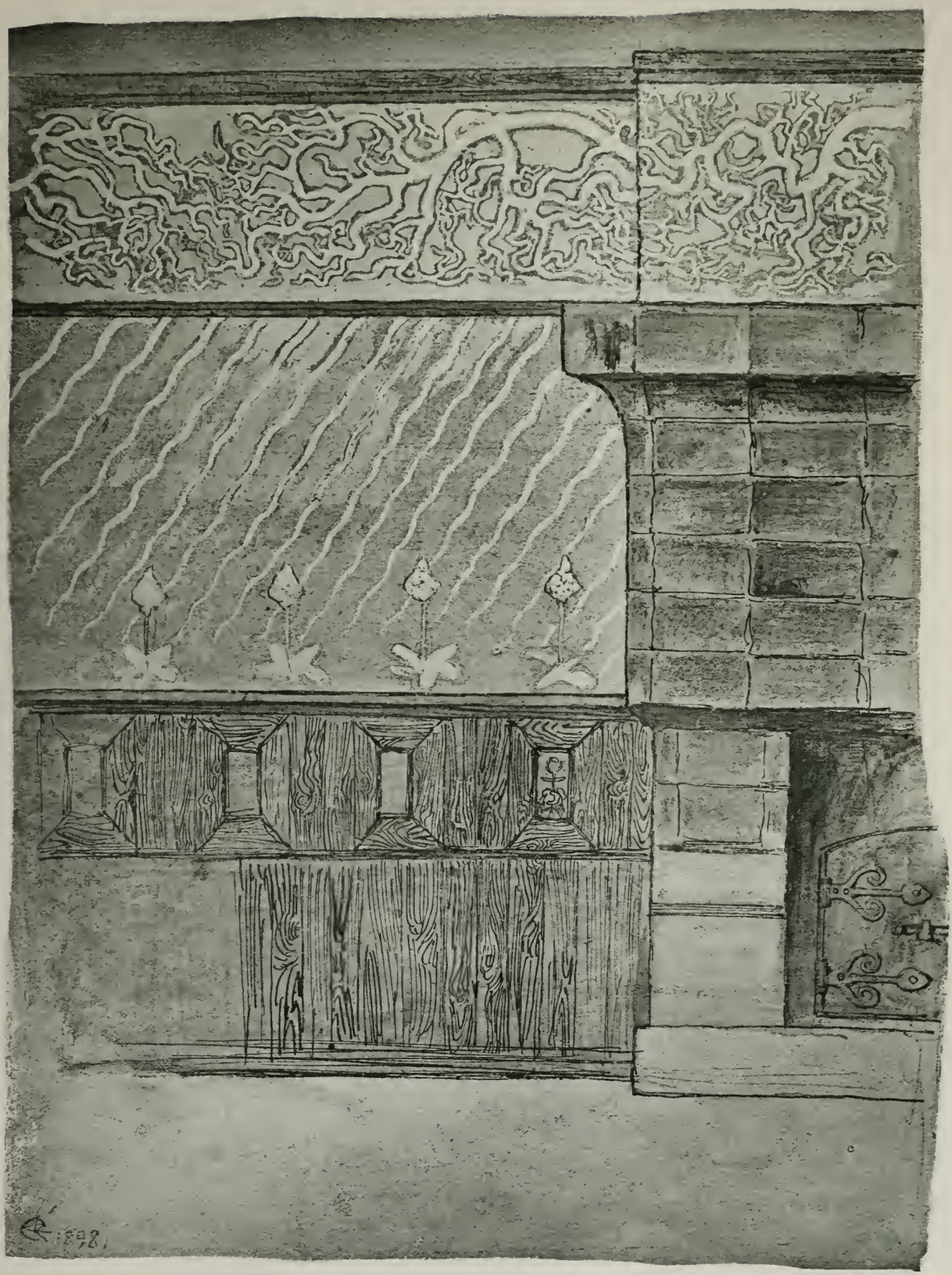
Мы удивились и прислушались. Но все было тихо.

Впродолженіи вечера чувствовалось однако невольное стѣсненіе, тяжесть и ожиданіе, какъ передъ грозой. Часовъ въ десять начался далекій, густой, еще тихій гулъ. Это море просыпалось. Мы легли. Не знаю, сколько времени прошло и очень-ли было поздно, но помню, какъ прервался мой сонъ звуками, равныхъ которымъ мнѣ никогда не приходилось слышать. Въ темнотѣ, полной этими стонами и визгомъ, оставаться казалось немыслимымъ. И когда тусклая свѣча озарила комнату, мнѣ показалось, что стѣны шатаются, что я мчусь вмѣстѣ съ комнатой и съ домомъ такъ быстро, какъ нельзя мчаться на землѣ, и что потому сейчасъ надо умирать. Стѣны домовъ здѣсь строятся двойныя, съ пустымъ пространствомъ между ними, отъ вѣтра. Не знаю, насколько это помогаетъ, но за стѣнами ли я или въ стѣнахъ, дома или на улицѣ, и что все это такое — въ ту минуту рѣшить казалось невозможнымъ. Ревъ былъ такъ силенъ, что разбивалъ мысли и представленія. Гикало, выло, и хохотало тамъ, во тьмѣ, такое страшное, такое нездѣшнее, что не смерти, не опасности боялся, а того, что *слышишь* эти голоса другого міра, которые не добро слышать. Къ воплямъ разъяреннаго воздуха примыкалъ еще низкій, густой, все поднимающійся стонъ моря. Мелкіе камни осыпали стекло окна, которое выходило на скалу, стучали громко и раскатисто. Голосъ моря выросталъ и теперь походилъ на пушечные

Деталь церкви села Абрамцева.

выстрѣлы, не очень далекіе. Мнѣ казалось прежде, когда на родинѣ бывала гроза и ударъ грома на одно мгновенье заставлялъ вздрагивать домъ до основанія, — что хорошо, что этотъ звукъ такъ кратокъ: его не вынесли бы люди, еслибъ онъ длился. Но это было невѣрно: часами длится здѣсь непонятный грохотъ, да еще не чистый звукъ, а вопль хора, скрежетъ, и перерванные крики, то короткіе, то длинные, какъ смертная мука. Зарыться головой въ подушки было нельзя; шумъ не уменьшался, только охватывалъ необъяснимый ужасъ неизвѣстности. Приходилось лежать съ открытыми глазами, при жалоб-

В. Васнецовъ. Рисунокъ часовни.



А. ГАЛЛЕНЪ
ДЕКОРАТИВНЫЙ
ПРОЭКТЪ.

Клиросъ Абрамцевской церкви.

номъ свѣтѣ свѣчи, и ждать. Буря едва входила въ силу.

Такое состояніе бываетъ во время тяжкой болѣзни, когда жаръ въ крови заволакиваетъ сознаніе горячимъ дымомъ, когда кажется, что бѣжишь, мчишься на встрѣчу или вмѣстѣ съ этимъ обжигающимъ вихремъ, падаешь, встаешь, опять бѣжишь, потому что надо, — а что-то стучитъ около тебя невозможно громко и торопливо, и не знаешь, что стучитъ сердце — и только во всемъ этомъ глубокая мука.

Такъ было и здѣсь: грохотъ, свистъ и дрожь увлекали впередъ съ непзъяснимой быстротой; но вмѣстѣ съ ощущеніемъ полета — было сознаніе неподвижности и безсилія, — и въ этомъ опять заключалась глубокая мука.

Казалось, что не разсвѣтетъ, — но разсвѣло, и даже все было на своихъ мѣстахъ, дома и деревья, только утро встало дикое, мутно-сѣрое, а море внизу точно вспухло, цвѣта-черное, страш-

В. Васнецовъ. Проэктъ Абрамцевской церкви.

ное, какъ туча. Привычная Марія пришла утромъ еще розовѣе, чѣмъ всегда. Только гладко зачесанные волосы вѣтеръ растрепалъ и они стояли теперь вокругъ ея прекраснаго лица легкими, темноблестящими кольцами.

Вакхъ и его геній. Античная бронза.

День минулъ, какъ ночь,—въ кошмарѣ. Разговаривать другъ съ другомъ было нельзя, потому что, даже усилцвая голосъ до крика, трудно было заставить понять себя, разслышать слова. Мы пошли обѣдать. Или буря ослабѣла, или мы привыкли къ вою, но намъ дорога не показалась невозможной. Не переставая хлесталъ дождь, прибавляя свои мокрые, скользкіе звуки къ воплямъ воздуха.

Въ Castello a mare вой былъ жиже, тоньше и пронзительнѣе. Наши призраки—обитатели отеля — казались еще страшнѣе, потому что уже совершенно были беззвучны и безсловесны. Англичанка съ невралгіей пала духомъ и какъ можно уже раскрывала ротъ: ей было больно. Съ букета печальныхъ присовъ съ полупрозрачными бѣлыми лепестками упала улитка и равнодушно поползла по столу. Англичанка покосилась на нее, хотѣла что-то сказать, но подумала о вѣтрѣ и о своей боли и ничего не сказала. Мой пріятель жевалъ голубя. А кругомъ дома съ торжествомъ облеталъ вѣтеръ, стуча въ двери, заливаясь тонкимъ визгомъ, бросая въ стекла сплошныя струи воды и мелкаго камня.

Химера. Античная бронза.

Невольно думалось теперь о колоннахъ стараго театра. Вѣка пролетѣли, кровь пролилась, исчезла радость, все великое отошло и родилось маленькое, — а вѣтеръ совсѣмъ такъ-же, не понимая перемѣнъ, точно слѣпой или мертвый, плачетъ и ликуетъ. Можетъ быть, не такъ-же? Можетъ быть, природа растетъ и умаляется съ нами, отъ ширины и проникновенности взора, и мы, покоряясь ей, покоряемъ ее... Пустъ древнее великое превраги-

лось въ малое, но разрушится и малое, и вырастетъ изъ него новое, неизвѣстное, — и силы послѣдняго величія, быть можетъ, только спятъ... Объ этомъ говоритъ мнѣ вѣтеръ громовыми голосами, вѣтеръ — и то, что я его слышу и понимаю...

Съ величайшимъ трудомъ вернулись мы домой. Темный, мокрый и злобный хаосъ, съ которымъ пришлось бороться, утомилъ насъ и привелъ въ безнадежную грусть. Мы обрадовались было, увидавъ теплый огонь лампы въ столовой — но столовая, тихая и уютная, — сдѣлалась тоже необитаемой: грохотало, стучало и дуло. буря не уменьшалась. Въ комнаты, выходившія на море, откуда и мчался сирокко, — страшнымъ казалось отворить двери. Мы сѣли около пустыннаго стола, подъ лампой, которая вздрагивала, и грустно молчали. Говорить было нельзя, стоны вѣтра пресѣкали всѣ другіе звуки. Никогда югъ не казался намъ такимъ безконечно чужимъ, не роднымъ, болѣе суровымъ, чѣмъ нѣжный и робкій сѣверъ. Южная природа постоянна и ласкова, какъ разумная и очень добрая женщина; солнце грѣетъ ровно и щедро,

Античный театръ въ Таорминѣ (Сицилія).

Античный театръ въ Таорминѣ (Сицилія).

Часовня въ Таорминѣ (Сицилія).

небеса ясны и глубоки, зима привѣтлива, осторожна и совсѣмъ похожа на лѣто; она даже уступаетъ лѣту быстро, безъ борьбы, безъ того нерѣшительнаго и неуловимо-прекраснаго перехода, который дѣти сѣвера называютъ весной; но порою эта ласковая и сильная природа утомляется своимъ постоянствомъ и добротой; и ея безумные припадки, безмѣрные, разрушительные порывы пугаютъ и отталкиваютъ, она — врагъ, она несетъ смерть и ужасъ. Пусть наши цвѣты блѣднѣе, наши небеса прозрачнѣе, облака ниже, весенній свѣтъ непостояннѣе, измѣнчивѣе: есть кротость и въ слезахъ, и въ улыбкѣ сѣвера, есть тишина въ его неожиданностяхъ и его измѣнѣ.

Сила вѣтра не уменьшалась. Но въ эту вторую ночь усталость побѣдила и сонъ слетѣлъ на меня незамѣтно, подъ шумы и вопли. Передъ утромъ что-то словно толкнуло меня. Было темно и... было тихо. Только кровь, шелестя, стучала въ виски. Безмолвіе казалось страннымъ, невозможнымъ... Но оно было. Море еще гудѣло, но успокаивающе, какъ звонъ далекихъ колоколовъ. Глаза невольно закрылись и сонъ, крѣпкій, темный, похожій на смерть, пришелъ ко мнѣ.

З. Гилліусъ.

(Окончаніе будетъ).

Окно эпохи возрожденія (Таормина Сицилія).

Художественная хроника

Идея сверхчеловѣка.

Въ послѣдней книжкѣ московскаго философскаго журнала (январь — февраль 1899), въ разборѣ одного недавняго перевода изъ Ницше, В. П. Преображенскій, знатокъ и любитель этого писателя, замѣчаетъ между прочимъ, что «къ нѣкоторому несчастію для себя Ницше дѣлается, кажется, модным писателемъ въ Россіи; по крайней мѣрѣ, на него есть замѣтный спросъ» (Обзоръ книгъ, стр. 48).

«Несчастіе» такой *моды* есть однако лишь необходимое отраженіе во внѣшности того внутренняго факта, что извѣстная идея дѣйствительно стала жить въ общественномъ сознаніи: вѣдь прежде, чѣмъ сдѣлаться предметомъ рыночнаго *спроса*, она, разумѣется, дала отвѣтъ на какой-нибудь духовный *запросъ* людей мыслящихъ.

Лѣтъ пятьдесятъ-шестьдесятъ тому назадъ была мода на Гегеля — тоже не безъ «нѣкотораго несчастья» для самого Гегеля. Однако, еслибы оказалось, что русская образованность, кромѣ чарующихъ цвѣтовъ нашей поэзіи, дастъ еще и зрѣлые плоды истиннаго разумѣнія и устроенія жизни, то первою, неясною *завязью* такихъ плодовъ, конечно, придется признать это русское гегельянство 30—40-хъ годовъ.

То-же слѣдуетъ сказать и объ умственныхъ увлеченіяхъ, смѣнившихъ гегельянство «къ нѣкоторому несчастью» для Дарвина, Конта и многихъ другихъ. Я думаю, что на все это нужно смотрѣть какъ на смѣшныя по внѣшнему выраженію, но въ существѣ неизбѣжныя переходныя ступени, — какъ на «увлеченія юности», безъ которыхъ не можетъ наступить настоящая зрѣлость.

Я нисколько не жалѣю, что одно время величайшимъ предметомъ моей любви были палеозавры и мастодонты. Хотя «человѣколюбіе къ мелкимъ скотамъ», по выраженію одного героя Достоевскаго, заставляетъ меня доселѣ испытывать нѣкоторыя угрызенія совѣсти за тѣхъ піявокъ, которыхъ я искрошилъ бритвою, добывая «поперечный разрѣзъ»,— и тѣмъ болѣе, что это было злодѣйствомъ безполезнымъ, такъ какъ мои гистологическія упражненія оказались болѣе пагубными для казеннаго микроскопа, нежели назидательными для меня, — но, раскаиваясь въ напрасномъ умерщвленіи этихъ младшихъ родичей, я только съ благодарностью вспоминаю пережитое увлеченіе. Знаю, что оно было полезно для меня, думаю, что пройти черезъ культъ естествознанія послѣ гегельянскихъ отвлеченностей было необходимо и полезно для всего русскаго общества въ его молодыхъ поколѣніяхъ.

Переходя отъ воспоминаній къ тому, что передъ глазами, мы замѣтимъ одно различіе между прежними и теперешними идейными увлеченіями въ русскомъ обществѣ. Прежде такія увлеченія хотя и смѣнялись довольно быстро, но въ каждое данное время одно изъ нихъ господствовало нераздѣльно (хотя, конечно, съ различіемъ всякихъ оттѣнковъ). Внутренній ростъ нашего общества представлялся какимъ-то торжественнымъ шествіемъ прямо впередъ, и кто не желалъ прослыть «отсталымъ» и подвергнуться общему презрѣнію, долженъ былъ одновременно со всѣми «передовыми людьми» достигать одной и той же умственной станціи. Такая прямолинейность и, если можно сказать, одно-станціонность нашего образовательнаго движенія давно уже исчезла, во-первыхъ потому, что людей, причастныхъ нѣкоторому образованію, стало гораздо больше и объединить ихъ не такъ просто и легко, а во-вторыхъ потому, что эти люди оказываются, если не болѣе зрѣлыми, то во всякомъ случаѣ менѣе наивными и, слѣдовательно, менѣе способными къ стадному «единомыслію». Поэтому всюду видны и лица и частныя группы обособленныя, идущія своею дорогой, не примыкая къ болѣе обширному и общему движенію. Да и людьми особенно чуткими къ общимъ требованіямъ исторической минуты не владѣетъ одна, а по крайней мѣрѣ три очередныя или, если угодно, модныя идеи: экономическій матеріализмъ, отвлеченный моралізмъ и демонизмъ «сверхчеловѣка». Изъ этихъ трехъ идей, связанныхъ съ тремя крупными именами (Карла Маркса, Льва Толстого, Фридриха Ницше), первая обращена на текущее и насущное, вторая захватываетъ отчасти и завтрашній день, а третья связана съ тѣмъ, что выступитъ послѣ-завтра

и далѣе. Я считаю ее самою интересною изъ трехъ.

Всякая идея сама по себѣ есть вѣдь только умственное *окошко*. Въ окошко экономическаго матеріализма мы видимъ одинъ задній или, какъ французы говорятъ, нижній дворъ (la basse cour) исторіи и современности; окно отвлеченнаго морализма выходитъ на чистый, но ужь *слишкомъ*, до совершенной пустоты чистый дворъ безстрастія, опрощенія, непротивленія, недѣланія и прочихъ *без-* и *не-*; ну, а изъ окна ницшеанскаго «сверхчеловѣка» прямо открывается необъятный просторъ для всякихъ жизненныхъ дорогъ, и если, пускаясь безъ оглядки въ этотъ просторъ, иной попадетъ въ яму, или завязнетъ въ болотѣ, или провалится въ живописную, величавую, но безнадежную пропасть, то вѣдь такія направленія ни для кого не представляютъ безусловной необходимости, и всякій воленъ выбрать вонъ ту вѣрную и прекрасную горную дорожку, на концѣ которой уже издалека сіяютъ средь тумана озаренныя вѣчнымъ солнцемъ надземныя вершины.

Теперь я хочу не разбирать ницшеанство съ философской или исторической точки зрѣнія, а лишь примѣнить къ нему первое условіе истинной критики: показать главный принципъ разбираемаго умственнаго явленія, — насколько это возможно, — *съ хорошей стороны*.

I.

Я думаю, нѣтъ спора, что всякое заблужденіе, — по крайней мѣрѣ всякое заблужденіе, о которомъ стоитъ говорить, — содержитъ въ себѣ несомнѣнную истину, и есть лишь болѣе или менѣе глубокое искаженіе этой истины; ею оно держится, ею привлекательно, ею опасно, и чрезъ нее-же только можетъ оно быть какъ слѣдуетъ понято, оцѣнено и окончательно опровергнуто.

Поэтому первое дѣло разумной критики относительно какого нибудь заблужденія — опредѣлить ту истину, которою оно держится и которую оно извращаетъ.

Дурная сторона ницшеанства бросается въ глаза. Презрѣніе къ слабому и больному человѣчеству, языческій взглядъ на силу и красоту, присвоеніе себѣ *заранѣе* какого-то исключительнаго сверхчеловѣческаго значенія — во-первыхъ, себѣ единолично, а затѣмъ себѣ коллективно, какъ избранному меньшинству «лучшихъ», т. е. болѣе сильныхъ, болѣе одаренныхъ, властительныхъ, или «господскихъ» натуръ, которымъ все позволено, такъ какъ ихъ воля есть верховный законъ для прочихъ, — вотъ очевидное заблужденіе ницшеанства. Въ чемъ же та истина, которою оно сильно и привлекательно для живой души?

Различіе между истиною и заблужденіемъ не имѣетъ здѣсь для себя даже двухъ отдѣльныхъ словъ. Одно и то-же слово совмѣщаетъ въ себѣ и ложь и правду этой удивительной доктрины. Все дѣло въ томъ, какъ мы понимаемъ, какъ мы произносимъ слово «сверхчеловѣкъ». Звучитъ-ли въ немъ голосъ ограниченнаго и пустого притязанія, или голосъ глубокаго самосознанія, открытаго для лучшихъ возможностей и предваряющаго безконечную будущность?

Изо всѣхъ земныхъ существъ одинъ человѣкъ можетъ относиться къ самому себѣ критически — не въ смыслѣ простого недовольства тѣмъ или другимъ своимъ положеніемъ или дѣйствіемъ (это возможно и для прочихъ животныхъ), а также и не въ смыслѣ смутнаго, неопредѣленнаго чувства тоски, свойственнаго всей «стенающей твари», а въ смыслѣ сознательной отрицательной оцѣнки самаго способа своего бытія и основныхъ путей своей жизни, — какъ не соотвѣтствующихъ тому, что должно бы быть. Мы себя судимъ, а при судѣ разумномъ, добросовѣстномъ и осуждаемъ. Какой-то залогъ высшей природы въ глубинѣ души человѣческой застаръляетъ насъ хотѣть безконечнаго совершенства; размышленіе указываетъ намъ на всегдашній и всеобщій фактъ нашего несовершенства, а совѣсть говоритъ, что этотъ фактъ не есть для насъ *только* внѣшняя необходимость, а зависитъ *также* и отъ насъ самихъ.

Человѣку естественно хотѣть быть лучше и больше, чѣмъ онъ есть въ дѣйствительности, ему *естественно* тяготѣть къ идеалу сверхчеловѣка. Если онъ *взаправду* этого хочетъ, то и можетъ, а если можетъ, то и долженъ. Но не есть-ли это безсмыслица — быть лучше, выше, больше своей дѣйствительности? Да, это есть безсмыслица для животнаго, такъ какъ для него дѣйствительность есть то, что *его* дѣлаетъ и имъ владѣетъ; но человѣкъ, хотя *тоже* есть произведеніе уже данной, прежде него существовавшей дѣйствительности, *вмѣстѣ съ тѣмъ* можетъ воздѣйствовать на нее извнутри, и слѣдовательно эта его дѣйствительность есть такъ или иначе, въ той или другой мѣрѣ то, что *онъ самъ дѣлаетъ*, — дѣлаетъ болѣе замѣтно и очевидно въ качествѣ существа *собирательнаго*, менѣе замѣтно, но столь-же несомнѣнно и въ качествѣ существа *личнаго*.

II.

Можно спорить о метафизическомъ вопросѣ безусловной свободы выбора, но самодѣятельность человѣка, его способность дѣйствовать по внутреннимъ побужденіямъ, по мотивамъ болѣе или менѣе высокаго достоинства, наконецъ по самому идеалу совершеннаго добра — это есть не метафизическій вопросъ, а фактъ душевнаго опыта. Да и вся исторія только о томъ и говоритъ, какъ собирательный человѣкъ дѣлается лучше и больше самого себя, *перерастаетъ* свою наличную дѣйствительность, отодвигая ее въ прошедшее, а въ настоящее вдвигая то, что еще недавно было чѣмъ-то противоположнымъ дѣйствительности—мечтою, субъективнымъ идеаломъ, утопіей.

Внутренній ростъ человѣка и человѣчества въ своемъ дѣйствительномъ началѣ тѣсно примыкаетъ къ тому процессу усложненія и усовершенствованія природнаго бытія, къ тому *космическому росту*, который особенно ярко выражается въ развитіи органическихъ формъ растительной и животной жизни. Раньше появленія человѣка широко и разнообразно развиваются формы жизни чувственной; человѣкомъ доисторически начинается и на глазахъ исторіи продолжается развитіе жизни разумной. Съ точки зрѣнія самой объективной и реалистичной,— помимо всякихъ спорныхъ различій,—есть одно безспорное, коренное и общее различіе между міромъ природы и міромъ исторіи, именно то, что ростъ физической организаціи происходитъ черезъ постепенное вырабатываніе новыхъ тѣлесныхъ формъ, которыя по мѣрѣ продолжающагося хода развитія такъ удаляются отъ старыхъ, такъ становятся на нихъ непохожи, что сразу и не узнать бы ихъ генетической связи. Кто бы, напримѣръ, безъ помощи науки замѣтилъ естественное родство коня съ улиткой, оленя съ устрицей, жаворонка съ губкой, орла съ коралловымъ полипомъ, пальмы съ грибомъ?

На такомъ всестороннемъ видоизмѣненіи и осложненіи тѣлесныхъ формъ держится и развитіе душевной жизни организмовъ (по крайней мѣрѣ въ животномъ царствѣ). Еслибы образованіе *новыхъ* тѣлесныхъ формъ остановилось, положимъ, на формѣ устрицы, то никакого дальнѣйшаго развитія и въ психическомъ отношеніи больше не было бы, такъ какъ совершенно очевидно, что въ *этой* формѣ бытія — устрицы — не могло бы вмѣститься не только духовное творчество человѣка, но и душевная жизнь собаки, обезьяны или хотя бы пчелы. Значитъ, нуженъ былъ длинный рядъ новыхъ тѣлесныхъ организацій какъ *условій* возможности для роста жизни внутренней, психической. Но вотъ съ появленіемъ тѣла человѣческаго вступаетъ въ міръ такая животная форма, которая, благодаря особенно развитому въ ней первно-мозговому аппарату, не требуетъ больше новыхъ существенныхъ перемѣнъ въ тѣлесной организаціи, потому что эта самая форма, сохраняя всѣ свои типичныя черты, оставаясь существенно тою-же, *можетъ* вмѣстить въ себѣ *безпредѣльный* рядъ степеней внутренняго — душевнаго и духовнаго—возрастанія: отъ дикаря-полузвѣря, который почти лишь потенціально выдѣляется изъ міра прочихъ животныхъ, и до величайшихъ геніевъ мысли и творчества.

Этотъ внутренній ростъ, совершающійся въ исторіи, отражается конечно и на внѣшнемъ видѣ человѣка, но въ чертахъ *для біологіи* несущественныхъ, не типичныхъ. Одухотвореніе человѣческой наружности не измѣняетъ анатомическаго типа, и какъ бы высоко ни поднималось созерцаніе генія, все-таки и самый грубый дикарь имѣетъ одинаковое съ нимъ строеніе головы, позволяющее ему свободно смотрѣть въ безпредѣльное небо.

III.

Не создается исторіей и не требуется никакой новой сверхчеловѣческой формы организма, потому что форма человѣческая можетъ безпредѣльно совершенствоваться и внутренно и наружно, *оставаясь при этомъ тою-же*: она способна по своему первообразу, или типу, вмѣстить и связать въ себѣ *все*, стать орудіемъ и носителемъ всего, къ чему только можно стремиться,—способна быть формою совершеннаго всеединства, или божества.

Такая морфологическая устойчивость и законченность человѣка, какъ органическаго типа, нисколько не противорѣчитъ признаваемой нами истинѣ въ стремленіи человѣка стать больше и лучше своей дѣйствительности, или стать сверхчеловѣкомъ; потому что истинность этого стремленія относится не къ тѣмъ или другимъ формамъ человѣческаго существа, а лишь къ способу его функціонированія въ этихъ формахъ, что ни въ какой необходимой связи съ самими формами не находится. Мы можемъ, напримѣръ, быть недовольны дѣйствительнымъ состояніемъ человѣческаго зрѣнія, но не тѣмъ конечно, что у насъ только два глаза, а лишь тѣмъ, что мы ими плохо видимъ. Вѣдь для того, чтобы видѣть лучше, человѣку нѣтъ никакой надобности въ измѣненіи морфологическаго типа своего зрительнаго

наго органа. Ему вовсе не нужно вмѣсто двухъ глазъ имѣть множество, потому что при тѣхъ-же двухъ глазахъ слабость зрѣнія (въ смыслѣ буквальномъ) устраняется посредствомъ придуманныхъ самимъ-же человѣкомъ зрительныхъ трубъ, телескоповъ и микроскоповъ; а въ болѣе высокомъ смыслѣ, при тѣхъ-же двухъ глазахъ у человѣка могутъ раскрыться «вѣщія зеницы, какъ у испуганной орлицы», при тѣхъ-же двухъ глазахъ онъ можетъ стать пророкомъ и сверхчеловѣкомъ, тогда какъ при другой органической формѣ существо, хотя бы снабженное и сотнею глазъ, остается только мухой.

IV.

Какъ нашъ зрительный органъ, точно также и весь прочій организмъ человѣческій ни въ какой нормальной чертѣ своего морфологическаго строенія не мѣшаетъ намъ подниматься надъ нашею дурною дѣйствительностью и становиться относительно ея сверхчеловѣками. Препятствія тутъ могутъ идти лишь съ функціональной стороны нашего существованія, и притомъ не только въ единичныхъ и частныхъ уклоненіяхъ патологическихъ, но и въ такихъ явленіяхъ, которыхъ обычность заставляетъ многихъ считать ихъ нормальными.

Таково прежде и болѣе всего явленіе *смерти*. Если чѣмъ естественно намъ тяготиться, если чѣмъ основательно быть недовольнымъ въ данной дѣйствительности, то, конечно, этимъ заключительнымъ явленіемъ всего нашего видимаго существованія, этимъ его наглядным итогомъ, сводящимся на нѣтъ. Человѣкъ, думающій только о себѣ, не можетъ примириться съ мыслью о *своей* смерти; человѣкъ, думающій о другихъ, не можетъ примириться съ мыслью о смерти другихъ: значитъ, и эгоистъ и альтруистъ — а вѣдь логически необходимо всѣмъ людямъ принадлежать, въ разной степени чистоты или смѣшенія, къ той или другой изъ этихъ нравственныхъ категорій — и эгоистъ, и альтруистъ одинаково должны чувствовать смерть, какъ нестерпимое противорѣчіе, одинаково не могутъ принимать этотъ видимый итогъ человѣческаго существованія за окончательный. И вотъ на чемъ должны бы — по логикѣ — сосредоточить свое вниманіе люди, желающіе подняться выше наличной дѣйствительности, — желающіе стать сверхчеловѣками. Чѣмъ же, въ самомъ дѣлѣ, особенно отличается то человѣчество, надъ которымъ они думаютъ возвыситься, какъ не тѣмъ именно, что оно *смертно?*

«Человѣкъ» и «смертный» — синонимы. Уже у Гомера люди постоянно противополагаются безсмертнымъ богамъ именно какъ существа, подверженныя смерти: θεοί τε βροτοί τε. Хотя и всѣ прочія животныя умираютъ, но никому не придетъ въ голову характеризовать ихъ какъ смертныхъ, — для человѣка же не только этотъ признакъ принимается какъ характерный, но и чувствуется еще въ выраженіи «смертный» какой-то тоскливый упрекъ себѣ, чувствуется, что человѣкъ, сознавая неизбѣжность смерти какъ существенную особенность своего дѣйствительнаго состоянія, рѣшительно не хочетъ съ нею мириться, нисколько не успокаивается на этомъ сознаніи ея неизбѣжности *въ данныхъ условіяхъ*. И въ этомъ, конечно, онъ правъ; потому что, если смерть совершенно необходима въ этихъ наличныхъ условіяхъ, то кто же сказалъ, что сами эти условія неизмѣнны и неприкосновенны?

Животное не борется (сознательно) со смертью, и слѣдовательно не можетъ быть ею побѣждаемо, и потому его смертность ему не въ укоръ и не въ характеристику; человѣкъ же есть прежде всего и въ особенности «смертный» въ смыслѣ *побѣждаемаго, преодолѣваемаго* смертью. А если такъ, то, значитъ, «сверхчеловѣкъ» долженъ быть прежде всего и въ особенности *побѣдителемъ смерти*, — освобожденнымъ освободителемъ человѣчества отъ тѣхъ существенныхъ условій, которыя дѣлаютъ смерть необходимою, и слѣдовательно *исполнителемъ* тѣхъ условій, при которыхъ возможно или вовсе не умирать, или, умеревъ, воскреснуть для вѣчной жизни. Задача смѣлая. Но смѣлый не одинъ: съ нимъ Богъ, который имъ владѣетъ. Допустимъ, что и съ этою помощью при теперешнемъ состояніи человѣчества побѣда надъ смертью не можетъ быть достигнута вообще въ предѣлахъ единичнаго существованія. Хотя въ этомъ позволено сомнѣваться, ибо нѣтъ возможности доказать это заранѣе, до опыта, но допустимъ, какъ будто-бы доказанное, что каждый изъ насъ, людей исходящаго и наступающаго вѣка и многихъ послѣдующихъ вѣковъ, непремѣнно умретъ, не приготовивъ себѣ и другимъ немедленнаго воскресенія. Положимъ, цѣль далека и теперь, какъ она оказалась далекой для тѣхъ неразумныхъ христіанъ перваго вѣка, которые думали, что вѣчная жизнь въ воскресшихъ и нетлѣнныхъ тѣлахъ сейчасъ-же упадетъ къ нимъ съ неба, — положимъ, она далека и теперь. Но вѣдь путь-то, къ ней ведущій, приближеніе къ ней по этому пути, хотя-бы и медленное, исполненіе, хотя-бы и несовершенное, но все совершенствующееся, тѣхъ условій, полнота которыхъ требуется для торжества надъ

смертью, — это-то, вѣдь, несомнѣнно возможно и существуетъ дѣйствительно.

Тѣ условія, при которыхъ смерть забираетъ надъ нами силу и побѣждаетъ насъ, — они-то намъ достаточно хорошо извѣстны и по личному и по общему опыту, такъ, значитъ,—должны быть намъ извѣстны и противоположныя условія, при которыхъ *мы* забираемъ силу надъ смертью и въ концѣ концовъ можемъ побѣдить ее.

V.

Еслибы даже и не вставалъ въ нашемъ воспоминаніи образъ подлиннаго «сверхчеловѣка», дѣйствительнаго побѣдителя смерти и «первенца изъ мертвыхъ» (а не слишкомъ-ли это была-бы большая забывчивость съ нашей стороны?), или еслибы даже этотъ образъ былъ такъ затемненъ и запутанъ разными наслоеніями, что ужь не могъ бы ничего сказать нашему сознанію о своемъ значеніи для нашей жизненной задачи (почему же бы, однако, намъ не распутать и не прояснить его?), — еслибы и не было передъ нами дѣйствительнаго «сверхчеловѣка», то во всякомъ случаѣ *есть сверхчеловѣческій путь*, которымъ шли, идутъ и будутъ идти многіе на благо всѣхъ, и конечно важнѣйшій нашъ жизненный интересъ въ томъ, чтобы побольше людей на этотъ путь вступали, прямѣе и дальше по немъ проходили, — потому что на концѣ его — полная и рѣшительная побѣда надъ смертью.

И вотъ настоящій критерій для оцѣнки всѣхъ дѣлъ и явленій въ этомъ мірѣ: насколько каждое изъ нихъ соотвѣтствуетъ условіямъ, необходимымъ для перерожденія смертнаго и страдающаго человѣка въ безсмертнаго и блаженнаго сверхчеловѣка. И если старая традиціонная форма сверхчеловѣческой идеи, окаменѣвшая въ школьныхъ умахъ, заслонила для множества людей живую сущность самой этой идеи и привела къ ея забвенію, — къ забвенію человѣкомъ его истиннаго, высокаго назначенія, къ примиренію его съ участью прочихъ тварей, то не слѣдуетъ-ли радоваться уже и простому факту, что это забвеніе и это малодушное примиреніе съ дѣйствительностью приходитъ къ концу, что раздаются, хотя бы и голословныя пока, заявленіи: «я сверхчеловѣкъ», «мы сверхчеловѣки». Такія заявленія, сначала возбуждающія досаду, въ сущности должны радовать, уже потому, что они открываютъ возможность интереснаго разговора, чего никакъ нельзя сказать о нѣкоторыхъ иныхъ точкахъ зрѣнія. Въ ту пору, когда я рѣзалъ піявокъ бритвою и зоолога Геккеля предпочиталъ философу Гегелю, мой отецъ разсказалъ мнѣ однажды довольно извѣстный анекдотъ о томъ, какъ «отсталый» московскій купецъ сразилъ «передового» естественника, обращавшаго его въ дарвинизмъ. Это ученіе, по тогдашней модѣ и «къ нѣкоторому несчастію» для самого Дарвина, понималось какъ существенное приравненіе человѣка къ прочимъ животнымъ. Наговоривъ очень много на эту тему, передовой просвѣтитель спрашиваетъ слушателя: Понялъ? — Понялъ. — Что-жь скажешь? — Да что сказать? Ежели, значитъ, я — песъ, и ты, значитъ, — песъ, такъ у пса со псомъ какой же будетъ разговоръ?

Нынѣ, благодаря Ницше, передовые люди заявляютъ себя, напротивъ, такъ, что съ ними логически возможенъ и требуется серьезный разговоръ — и притомъ о дѣлахъ сверхчеловѣческихъ. Приступъ къ такому разговору я и хотѣлъ сдѣлать на этихъ страницахъ.

Владиміръ Соловьевъ.

По поводу одного спектакля.

(Частная русская опера. „Орфей“ Глука и „Моцартъ и Сальери“ Римскаго-Корсакова).

Оптимисты говорятъ, что на свѣтѣ гораздо болѣе добра, нежели зла. Оглядываясь на свою слишкомъ тридцатилѣтнюю критическую дѣятельность, я долженъ сказать, что ея объекты (насколько о цѣломъ можно судить по маленькой частицѣ) повидимому оправдываютъ воззрѣніе оптимистовъ. Брался я за перо гораздо чаще по радостнымъ поводамъ, нежели по грустнымъ. Настоящій случай не составляетъ исключенія. Я имѣю дѣло нетолько съ единичнымъ явленіемъ, которое въ глазахъ моихъ пріятно; мнѣ кажется, что въ этомъ единичномъ явленіи сказывается симптомъ обширнаго умственнаго движенія, обѣщающаго нашему родному искусству разъясненіе многолѣтнихъ недоразумѣній, надъ нимъ тяготѣвшихъ, освобожденіе отъ оковъ, въ которыхъ оно, повидимому, безнадежно билось.

Въ частной русской оперѣ С. И. Мамонтова, въ спектаклѣ 10-го марта, былъ возобновленъ глуковскій «Орфей» и впервые поставленъ небольшой этюдъ Н. А. Римскаго-Корсакова «Моцартъ и Сальери». Соединеніе этихъ двухъ заглавій на одной афишѣ можно объяснить простымъ внѣшнимъ удобствомъ. «Орфей» настолько коротокъ, что не совсѣмъ наполняетъ собою вечеръ. «Моцартъ и Сальери» — произведеніе еще болѣе короткое и какъ разъ при-

годное для того, чтобы составить вмѣстѣ съ «Орфеемъ» спектакль, достаточный по благоразумно-умѣренной продолжительности. Его вполнѣ удобно давать въ одинъ вечеръ съ оперою Глука, а не было бы удобно давать вмѣстѣ съ «Майскою Ночью», съ «Садко» или съ «Снѣгурочкою». Но, встрѣтившись случайно, какъ два незнакомыхъ между собою пассажира въ общемъ купе вагона, эти два произведенія обнаруживаютъ нѣкоторыя общія черты, заставляющія меня искать между ними внутреннее родство и историческую преемственность. Очень можетъ быть, что это мнѣ только такъ кажется. Чтобы дать возможность судить читателю, правъ ли я или только фантазирую, изложу свои мысли, какъ умѣю.

Въ послѣдніе пятьдесятъ лѣтъ не было въ нашемъ искусствѣ вопроса, ради котораго столько проливалось бы чернилъ, какъ вопросъ музыкальной драмы. Сначала, какъ извѣстно, онъ обезпокоилъ нѣмцевъ, но сравнительно рано перешагнулъ черезъ нашу границу: рядъ газетныхъ и журнальныхъ статей, а потомъ и рядъ новыхъ оперъ вскорѣ показали, что мы усвоили новое направленіе и отдались ему съ горячею вѣрой молодости. Между спеціалистами — признавая за такихъ и композиторовъ и критиковъ — модное ученіе нашло почти одну только поддержку, оппозиціи было мало; публика, со свойственною ей всеядностью, сегодня рукоплескала послѣднимъ крайностямъ новаторовъ, чтобы завтра неистовствовать отъ восторга послѣ «Лучіи», «Соннамбулы» и «Травіаты». Если принять въ соображеніе силу привычки и ей приписать ту огромную долю успѣха, которая продолжала выпадать на роды искусства, повидимому устарѣлые, то надо будетъ признаться, что въ цѣломъ публика весьма скоро и охотно проглотила предложенную ей непривычную пищу. И это тѣмъ болѣе бросается въ глаза, что новая пища имѣла несомнѣнно-постный характеръ: наиболѣе дотолѣ цѣнимыя приправы были изъ нея безпощадно удалены. Адепты новой школы любили съ гордостью приводить изреченіе Берліоза «Pensez-vous que c'est pour mon plaisir que je fais de la musique?» и многимъ эта фраза внушала необычайное благоговѣніе; она какъ-бы говорила о нѣкоей миссіи, о нѣкоемъ подвигѣ артиста, незнакомомъ и недоступномъ для прежнихъ поколѣній его коллегъ. Никто не замѣчалъ крывшагося тутъ недоразумѣнія. Многія произведенія новой школы были такого свойства, что характеристика вышла бы гораздо правдивѣе и точнѣе, еслибы анекдотъ заставилъ говорить ея представителей — положимъ, Рихарда Вагнера — по адресу публики: Pensez-vous que c'est pour *votre* plaisir que je fais de la musique? C'est exclusivement pour le mien». Ничего удивительнаго не было бы, еслибы воспитанная на музыкѣ мелодической и «доступной», публика сплотилась въ грозную фалангу для отпора и безжалостно казнила новаторовъ. Но явленія вродѣ знаменитаго перваго представленія «Тангейзера» въ Парижѣ составляли рѣдкіе и легендарные скандалы, виновниковъ которыхъ дружно клеймили отсталыми обскурантами. Кончилось тѣмъ, что на нашихъ глазахъ Рихардъ Вагнеръ завоевалъ всѣ музыкальныя страны Европы; одною изъ послѣднихъ сдалась Франція, но сдалась вполнѣ. Русскія произведенія новаго толка — я имѣю въ виду преимущественно «Бориса Годунова» и «Каменнаго Гостя» — границы не перешагнули и не пѣлись въ переводахъ; но домашній успѣхъ они имѣли несомнѣнный: «Борисъ Годуновъ» — успѣхъ популярный, въ массѣ, «Каменный Гость» — успѣхъ высшаго разбора, у «знатоковъ». И такъ какъ этотъ послѣдній успѣхъ дѣлается, въ сущности, людьми среднихъ и выше среднихъ лѣтъ, людьми, держащими въ своихъ рукахъ если и не практическую власть, то моральное вліяніе — черезъ литературу и педагогику — то можно было предположить, не безъ нѣкотораго основанія, что пути грядущаго искусства намѣчены безвозвратно. Въ отношеніи къ слову — сплошной речитативъ, въ гармоніи — сплошной диссонансъ, въ модуляціи — сплошной хроматизмъ, въ инструментовкѣ болѣе или менѣе сплошной громъ [1]) — вотъ, казалось, чего отнынѣ будутъ добиваться русскіе музыкальные драматурги.

Около четверти столѣтія могло казаться, что мы идемъ къ плачевному огрубѣнію и оскудѣнію. За пожертвованіе изящною формой не вознаграждалъ успѣхъ характеристики, мѣткость обрисовки. Напротивъ: въ гораздо большей противъ прежняго мѣрѣ распространились условные обороты и эффекты, возвращавшіеся у композиторовъ самыхъ различныхъ школъ и темпераментовъ. Сколько разъ за описываемое время при первомъ намекѣ на любовь начинала бряцать арфа; сколько разъ въ мѣстахъ экстатическихъ раздавалось тремоло въ высочайшемъ регистрѣ раздѣленныхъ скрипокъ! «Драматическая правда въ звукахъ» становилась какимъ-то общимъ достояніемъ; ея можно было достигнуть почти что по рецепту.

То, что происходило у насъ, конечно, было вы-

[1]) „Каменный Гость" въ этомъ послѣднемъ отношеніи составляетъ почетное исключеніе.

звано тѣмъ, что дѣлалось у сосѣдей, но были и самостоятельныя черты, которыми русскій прогрессъ невыгодно отличался отъ нѣмецкаго. У нѣмцевъ вагнеровскаго періода, при увлеченіи ложными теоріями, при значительной бѣдности дарованій, уваженіе къ великимъ именамъ прошлаго и практическое знакомство съ ихъ твореніями не пострадали, — напротивъ, именно за это время видно общее стремленіе къ *реставраціи* памятниковъ великой старины, нетолько путемъ перепечатокъ и полныхъ изданій, какъ роскошныхъ, такъ и народныхъ, но также путемъ исполненія этой старины на сценѣ и въ концертахъ. Какія-бы тучи ни застилали современный горизонтъ, оставалась открытою свѣтлая и ободряющая перспектива столѣтій. У насъ же грозила водвориться кромѣшная и безпросвѣтная тьма. Какъ разъ за это время у насъ завелась и получила большое распространеніе профессіональная музыкальная критика. Кому, какъ не ей, надлежало усмотрѣть въ новомъ направленіи элементы увлеченія и преувеличенія и предостеречь отъ нихъ легковѣрную молодежь? Наша критика не только не сдѣлала ничего подобнаго, но по дорогѣ запялась опрокидываніемъ такъ-называемыхъ кумировъ, и въ то время, какъ рядомъ, въ критикѣ литературной, развѣнчивали Гете, Пушкина, Фета и Тургенева, она успѣла уничтожить Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Мейербера и множество болѣе мелкихъ боговъ. При томъ слабомъ знакомствѣ съ классиками, которымъ могла похвастать наша интеллигенція, отрицаніе Моцарта не вызвала отпора, какъ, напр., отрицаніе Пушкина: мы присутствовали при казни паціента, не успѣвшаго намъ вселить никакого участія.

Самое понятіе красоты многимъ начало казаться лишнимъ. Въ серединѣ семидесятыхъ годовъ одинъ молодой человѣкъ дебютировалъ въ печати газетнымъ фельетономъ, въ которомъ восхищался «Вражьей Силой» Сѣрова, по той собственно причинѣ, что она казалась ему «*самою раціональной*» изъ извѣстныхъ ему оперъ. Какъ мудрый женихъ въ будущей подругѣ жизни ищетъ не красоты, не сердца, не ума, а хозяйственности и бережливости, такъ нашъ музыкальный философъ оказывалъ равнодушіе къ таланту и техникѣ, былъ-бы соблюденъ новѣйшій рецептъ.

Какую безотрадную пустыню представило-бы искусство, въ которомъ «умѣренность и аккуратность» замѣнили-бы устарѣлые ингредіенты вдохновенія и знанія.

Но мрачныя ожиданія, къ которымъ явленія недавняго прошлаго давали много поводовъ, сбылись только отчасти. Если-бы было позволительно подъ предлогомъ патріотизма радоваться чужой бѣдѣ, я сказалъ-бы: какъ *отрадно*, что худшія, крайнія послѣдствія свои новое ученіе вызвало не у насъ въ Россіи, а въ Италіи. Какъ ни возмутительны элукубраціи вродѣ «Паяцевъ», слушаніе ихъ всегда скрашивается мыслью: а вѣдь этотъ продуктъ не русскій; въ этой мысли есть нѣчто эгоистически-отрадное, какъ (по Лукрецію) пріятно сидѣть на сушѣ и любоваться кораблекрушеніемъ. Болѣе законное и болѣе благородное основаніе радости составляютъ положительныя явленія, которыя можно наблюдать въ нашемъ отечествѣ, и къ такимъ я осмѣлюсь отнести каждую серьезную попытку возобновить классическій оперный репертуаръ, каждый талантливый опытъ, въ современной композиціи, приблизиться къ стилю и пріемамъ великой эпохи.

Я договорился до Глуковскаго «Орфея» и до «Моцарта и Сальери». Постановка «Орфея» въ Россіи не есть неслыханная диковина, не есть даже фактъ особенной новизны. «Орфей» — единственная изъ Глуковскихъ оперъ, которой въ нашемъ отечествѣ повезло. Ее давали и на императорской сценѣ, въ концѣ шестидесятыхъ годовъ, съ Е. А. Лавровской въ заглавной роли, и на частной, у итальянцевъ, года четыре тому назадъ.

Въ настоящемъ случаѣ для меня важно то, что «Орфей» появился именно въ оперномъ театрѣ г. Мамонтова, а не гдѣ-нибудь въ другомъ мѣстѣ. Оперная импреза г. Мамонтова безъ всякаго сомнѣнія можетъ и должна считаться столпомъ «передоваго» направленія въ русской музыкальной драмѣ. Въ ней, болѣе чѣмъ гдѣ-нибудь, мы ожидаемъ встрѣтиться съ самыми новыми и самыми пахучими цвѣтами музыкальнаго радикализма. Говорю это безъ укора и безъ иронiи, а напротивъ съ полнымъ уваженіемъ къ искренности, мужеству и стойкости дѣятелей, съ художественнымъ катехизисомъ которыхъ я не согласенъ. Но, какъ бы то ни было, направленіе у г. Мамонтова радикальное. Скорѣе у него поставятъ трехъ Мусоргскихъ, еслибъ только существовало три, нежели одного классика. И вдругъ, въ этомъ храмѣ музыки будущаго, намъ преподносятъ предшественника Моцарта, композитора архаическаго и совершенно чуждаго нашихъ затѣй!

Здѣсь я предвижу обычное популярное возраженіе. Музыку Глука знаютъ немногіе, по крайней мѣрѣ у насъ; зато имя его хорошо извѣстно, и притомъ съ самой лестной стороны. Въ безчисленныхъ журнальныхъ статьяхъ и статейкахъ, въ книжкахъ, на общедоступныхъ лекціяхъ намъ твер-

дили и твердятъ, что Глукъ былъ дѣятель передовой, что онъ въ свое время вступилъ въ борьбу съ рутиной и съ итальянщиной и побѣдоносно сразилъ устарѣвшіе тормазы. Нашъ соотечественникъ, новѣрившій всему этому на слово, можетъ сочинить себѣ фантастическаго Глука, вполнѣ соотвѣтствующаго его, соотечественника, вкусамъ. Если онъ поклонникъ Мусоргскаго, онъ можетъ себѣ представить «Ифигенію» въ видѣ французскаго «Бориса Годунова». Если онъ сѣровистъ, то можетъ тѣшить себя представленіемъ объ «Армидѣ», какъ о «Вражьей Силѣ» восемнадцатаго вѣка. Сидя въ спектаклѣ 10-го марта, я чуть-ли не черезъ каждые восемь тактовъ поражался тою пропастью, которая и здѣсь, какъ вездѣ, отдѣляетъ дѣйствительность отъ легенды. То, что въ дѣятельности Глука было реформаторскаго (а этотъ элементъ даже для *того* времени былъ въ немъ гораздо слабѣе, чѣмъ воображаемъ мы), давно стерлось, давно смыто прибоемъ времени: остались очень выразительные, нѣсколько холодные речитативы (какихъ немало найдется и у современниковъ Глука) и очень благородныя аріи, въ которыхъ страсть выражается съ безукоризненною сдержанностью великосвѣтскаго приличія. Что надъ этими неподвижными барельефами разлита своего рода прелесть, своя поэзія — конечно, не мнѣ отрицать; эту прелесть часто сравниваютъ съ красотою тирадъ Расина, и вполнѣ справедливо. Когда въ «Орфеѣ» хоръ блаженныхъ тѣней, на словахъ «On jouit du bien suprême, goûtez le sort le plus doux» (привожу слова французскія, ибо русскаго либретто у меня нѣтъ), въ сопранахъ дѣлаетъ нисходящую гамму отъ *фа* до *соль* — я испытываю наслажденіе, котораго передать не могу. Нѣкоторое однообразіе тона, разлитое надъ цѣлымъ, поражаетъ насъ вѣроятно только вслѣдствіе отдаленности эпохи. Я хочу сказать, что тонкій оттѣнокъ, отличающій у Глука Орфея отъ Эвридики, обоихъ отъ Эрота, въ свое время былъ не оттѣнкомъ, а контрастомъ, и что измельчавшія теперь черты тогда должны были казаться крупными и глубокими. Сдѣлавши всѣ эти оговорки, я имѣю право сказать слѣдующее: самое поверхностное знакомство съ «Орфеемъ», не говоря объ остальныхъ твореніяхъ Глука, неминуемо должно опрокинуть представленіе о немъ, какъ о разрушителѣ и революціонерѣ. Онъ, правда, писалъ о себѣ: «Когда я сажусь сочинять оперу, я стараюсь *забыть, что я музыкантъ*». Эффектная фраза понравилась музыкальнымъ литераторамъ и попала во всѣ учебники. Но зачѣмъ мы будемъ вѣрить ему на-слово? Глукъ «Орфея», Глукъ «Армиды», Глукъ обѣихъ «Ифигеній» не есть Глукъ-литераторъ. Напрасно станемъ мы искать въ его произведеніяхъ того безпорядка формы, той намѣренной безсвязности, которая вполнѣ была извѣстна его времени и къ которой онъ бы могъ прибѣгнуть, еслибы хотѣлъ. Напрасно станемъ мы искать у него чего-нибудь похожаго на «хроматическую фантазію» Себастіана Баха. Порядокъ и симметрія, а не разъяренный ураганъ царствуетъ въ его музыкѣ. Противопоставленіе Моцарта Глуку, какъ представителя «абсолютной музыки» представителю музыки «характерной и драматической», или условной внѣшней красоты — красотѣ внутренней, основанной на правдѣ, — одно изъ тѣхъ критическихъ общихъ мѣстъ, которыя повторяются изъ поколѣнія въ поколѣнія, благодаря нашей привычкѣ думать съ чужихъ словъ. Не разрушитель псевдоклассицизма, а даровитый и благородный представитель его говоритъ съ нами на страницахъ «Орфея», и если его музыка доставляетъ намъ удовольствіе, то это значитъ, что мы любимъ отыскивать прекрасное въ непривычной, условной и старомодной формѣ.

Передъ «Орфеемъ» дали драматическія сцены «Моцартъ и Сальери» съ музыкой Н. А. Римскаго-Корсакова (другого заглавія нѣтъ; я бы предложилъ назвать ихъ «опернымъ этюдомъ»). Новое произведеніе творца «Садко» посвящено памяти Даргомыжскаго и, подобно «Каменному Гостю», написано на пушкинскіе пятистопные ямбы во всей ихъ неприкосновенности. Этими двумя чертами (т. е. посвященіемъ и сохраненіемъ готоваго текста) исчерпывается, на мой взглядъ, связь между композиторомъ девяностыхъ годовъ и композиторомъ шестидесятыхъ. «Моцартъ и Сальери» произведеніе очень интересное и поучительное. Такъ же, какъ Даргомыжскій, г. Корсаковъ имѣлъ передъ собою тонкую и трудную задачу; разница та, что для исполненія ея у него нашлась твердая и увѣренная техника, о которой предшественнику его и не снилось. Форма, избранная г. Корсаковымъ, дѣлала для него обязательнымъ почти сплошной речитативъ (вѣрнѣе *аріозный* речитативъ); но, соблюдая безукоризненную декламацію въ вокальныхъ партіяхъ, онъ съумѣлъ придать аккомпанименту связность и текучесть проведеніемъ въ немъ немногихъ, тщательно-сохраняемыхъ фигуръ или мотивовъ. Выше всякой похвалы простота и прозрачность модуляцій, ясность и строгая экономія въ гармоніи: гдѣ въ словахъ идетъ рѣчь о предметахъ обыденныхъ и немудреныхъ (а такова почти вся пушкинская пьеса), музыкантъ ни разу не поддается искушенію дешеваго эффектничанія. Чтобы не ходить

далеко за примѣрами, припомнимъ нестерпимую манерность въ разговорахъ «Зигфрида» и «Мейстерзингеровъ», гдѣ малѣйшая бездѣлица въ словахъ подчеркивается усерднѣйшимъ напряженіемъ въ музыкѣ. Если одною изъ главныхъ добродѣтелей драматическаго композитора почитать объективность, то мы придемъ къ заключенію, что именно въ этой незначительной по объему, сдержанной по тону работѣ своей г. Корсаковъ очень близко подошелъ къ идеалу драматической музыки. Первое, что мнѣ приходитъ на умъ при слушаніи новой музыки: какъ превосходно подходитъ такая сдержанность, такое чувство мѣры къ иллюстраціи именно Пушкина! Нельзя не сознаться, что онъ отъ нашихъ музыкантовъ вообще премного пострадалъ. Только въ творцѣ «Руслана и Людмилы» онъ нашелъ натуру вполнѣ конгеніальную, и только въ этой операѣ, хотя пушкинскихъ стиховъ въ ней мало, чувствуется полное соотвѣтствіе между душевнымъ строемъ музыканта и избранной имъ задачей. «Евгеній Онѣгинъ», «Мазепа» и «Пиковая Дама» Чайковскаго, при всемъ блескѣ таланта, на каждомъ шагу обличаютъ глубокую рознь натуръ—въ поэтѣ классическая гармонія и равновѣсіе, въ музыкантѣ броженіе и разладъ. Нѣчто подобное можно сказать и о Даргомыжскомъ; въ «Русалкѣ» разладъ весьма скрадывается близостью эпохи и несомнѣннымъ вліяніемъ Глинки. О «Борисѣ Годуновѣ» и говорить нечего: музыка Мусоргскаго — ужь если признавать ея право на жизнь—скорѣе всего годится для иллюстраціи Помяловскаго или Рѣшетникова, для изображенія современнаго острога и современнаго кабака, а не пушкинскихъ образовъ. Возвращаясь къ г. Римскому-Корсакову, я скажу, что совсѣмъ не считаю его по *натурѣ* болѣе родственнымъ Пушкину, нежели Даргомыжскій или Чайковскій. Но въ дѣятельности художника натура хотя главное, но не все. Важно сознательное стремленіе, рефлексія, воля. Это вѣрно вообще, но вдвойнѣ вѣрно по отношенію къ г. Римскому-Корсакову, давно научившемуся брать самого себя въ ежовыя рукавицы, дисциплинировать и направлять Богомъ данный ему талантъ. Едва ли я ошибусь, если и въ новомъ оперномъ этюдѣ увижу плодъ этого сознательнаго усилія, плодъ зрѣлой мысли.

Н. А. Римскій-Корсаковъ справедливо считается главою русской молодой школы. Не должно дѣлать его отвѣтственнымъ за ея увлеченія и промахи; но его умѣряющему вліянію слѣдуетъ приписать значительную долю обнаруживаемой ею возрастающей художественной зрѣлости. Нельзя не признать, что новымъ опытомъ своимъ творецъ «Садко» подалъ благой и (будемъ надѣяться) плодотворный примѣръ. «Молодая» школа какъ-бы покончила съ грѣхами молодости, возмужала и окрѣпла. Было-бы пошлостью утверждать, что она «сожгла то, чему поклонялась». Ни о какомъ отреченіи, ни о какой перемѣнѣ флага не можетъ быть рѣчи. Она, павѣрное, сохранитъ прежній культъ и прежнихъ боговъ. Пока она будетъ стремиться къ народности въ мелодіи, къ богатству въ инструментовкѣ, къ реализму въ операѣ, какой ей можно дѣлать упрекъ? Ново въ ней лишь то, что она начинаетъ отказываться отъ своихъ излишествъ, что бурная рѣка понемногу входитъ въ свои нормальные берега. Если къ прежнему задору темперамента, къ прежнему удалому стремленію впередъ теперь прочнымъ образомъ присоединилось чувство мѣры и уваженіе къ великимъ традиціямъ прошлаго, то спрашивается, чего-же еще осталось намъ ей пожелать?

Ларошъ.

Бесѣды художника.

III. *Форехъ, Стейхлехъ, Валлотонъ.*

Можно-ли найти изображеніе современной жизни на нашихъ выставкахъ и въ музеяхъ? Если не считать Менцеля, Дегаза, Стевенса и дюжины картинъ другихъ мастеровъ, то смѣло можно отвѣтить: нѣтъ. Да и эти картины скорѣе принадлежатъ къ семидесятымъ и къ восьмидесятымъ годамъ, а съ тѣхъ поръ многое измѣнилось. Мы не можемъ считать изображеніемъ современной жизни жалкіе «жанрики», въ которыхъ кромѣ ограниченности и мѣщанства автора ничего не отразилось, или фотографію, такъ тупо и безразлично передающую одну внѣшность; такіе документы будутъ очень драгоцѣнны для будущихъ ученыхъ въ качествѣ научнаго матеріала, но сами по себѣ они останутся нѣмы и непонятны. Я забываю, разумѣется, цѣлую отрасль живописи: народную. Какъ живутъ ремесленники, крестьяне, мы видимъ изъ безчисленныхъ картинъ художниковъ, спеціально посвятившихъ себя этой области, какъ напр. изъ произведеній Рѣпина, Лермита, Раффаэли, Симона, Либермана, Фредерика и многихъ другихъ, принадлежащихъ къ лучшимъ силамъ нашего времени; но развѣ эти картины изображаютъ *современную* жизнь, во всякомъ случаѣ развѣ онѣ полно ее изображаютъ? Именно оттого, что жизнь простолюдина, крестьянина и даже ремесленника въ наши дни мало измѣнилась въ сравненіи съ прошлымъ временемъ, нельзя считать подобныя картины за типичныя изображенія

современности. А между тѣмъ остаются еще почти нетронутыми всѣ прочія сферы нашей жизни: жизнь высшихъ классовъ, жизнь улицъ, наши собранія, театры, бесѣды; правда, онѣ не блещутъ, какъ въ минувшія времена, красотой нарядовъ или обстановки, но зато онѣ безконечно интересны въ другихъ отношеніяхъ, и жаль, что не нашлось со времени Дегаза, Менцеля и отчасти Рѣпина, художника, который постарался бы и съумѣлъ серіозно и проникновенно отдаться этой глубокой и значительной задачѣ.

Этотъ пробѣлъ отчасти заполненъ иллюстраторами-каррикатуристами. Такіе художники живутъ обыкновенно полной жизнью, мало интересуются отвлеченными вопросами, довольствуются легкими и каждодневными набросками видимаго, и если они не даютъ въ каждомъ, отдѣльномъ своемъ рисункѣ нѣчто полное и глубокое, то разъ только въ нихъ есть душа истиннаго художника, отзывчивая и ясновидящая, они придаютъ это полное и глубокое всѣмъ своимъ твореніемъ, всѣми этими набросками, собранными въ одно цѣлое. Среди такихъ иллюстраторовъ на первомъ мѣстѣ стоятъ въ наше время во Франціи: Форэнъ, Стейпленъ, Валлотонъ, Карандашъ, Ибельсъ, Гюаръ; въ Германіи — Оберлендеръ, Гейне, Бруно Пауль; въ Англіи же, этой классической странѣ юмора, они что-то за послѣднее время истощились, если не относить сюда, что было бы крайней натяжкой, Бирдсле, лишь очень рѣдко изображавшаго современность, и колориста Никольсона. Теперь мы остановимся лишь на первыхъ трехъ, изъ которыхъ только Форэнъ чистокровный французъ (родился въ Реймсѣ въ 1852 г.), другіе два швейцарцы, совершенно, впрочемъ «опарижированные». Самый сильный и значительный изъ нихъ Форэнъ. Этотъ художникъ одаренъ удивительнымъ, рѣдчайшимъ талантомъ, граничащимъ съ волшебствомъ. Двумя криво-косо набросанными чертами онъ передаетъ все что ему угодно: и схваченные съ натуры, поразительные по сходству типы, и характерную обстановку, и тяжелую драму, и всякую шутку. Когда проглядываешь толстый томикъ обыкновеннаго размѣра французскихъ романовъ, въ которомъ (очень дурно) отпечатаны почти всѣ наиболѣе интересные его рисунки, то выносишь впечатлѣніе, какъ будто прочелъ какое-то гигантское, всестороннее сочиненіе, цинично и нагло изображающее всю нашу жизнь. Сатанической злобой переполненъ трудъ Форэна, такой злобой, что ищешь подъ ней какую-то нравственную идею бичеванія, которой, впрочемъ, здѣсь нѣтъ. Онъ злой и неумолимый протоколистъ, не довольствующійся, однако, внѣшними фактами, но залѣзающій въ самую глубь души выводимыхъ лицъ, безпощадно выворачивающій ихъ на изнанку. Чувство, похожее на тошноту, является, глядя на то, что онъ передаетъ, заражаешься его всеобщей ненавистью и безнадежностью, но въ то-же время восторгаешься его гигантскому мастерству и самые отвратительные мотивы становятся привлекательными и захватывающими,— настолько ихъ форма совершенна. Форэнъ изобразилъ все, начиная съ высшаго свѣта и кончая нищими и бродягами, и все онъ изобразилъ съ одной точки зрѣнія: человѣконенавистничества. Лишь кое-гдѣ, и то неискренно, и то неестественно, встрѣчаешь въ немъ проблески сентиментальности и нѣжности: къ дѣтямъ, къ покинутымъ дѣвушкамъ, къ изнуреннымъ рабочимъ, но эти проблески тонутъ въ потокахъ желчи. Поэтому онъ является такимъ контрастомъ Гаварни, съ которымъ его сравниваютъ Гаварни всегда оставался тѣмъ-же чувствительнымъ дэнди, которымъ былъ въ началѣ, и даже его Thomas Virelocque — это олицетвореніе безобразія и убожества — не лишенъ какой-то элегантной сентиментальности, выдающей его за родного брата тѣхъ изящныхъ меланхоликовъ, тѣхъ нѣжныхъ злодѣевъ, тѣхъ благородныхъ героевъ, которыми была полна Франція въ чудаческіе годы романтизма. У Форэна этого романтизма нѣтъ ни на іоту: онъ дѣтище натурализма, дѣтище чудовищное, пугающее своихъ отцовъ; ни Флоберъ, ни даже Зола не знали той простоты въ изображеніи людскаго безобразія, того злого цинизма, который такъ естественно вылился у Форэна, и лишь нѣкоторые новѣйшіе писатели, въ родѣ Ж. Ренара и Куртелина, могутъ выдержать съ нимъ сравненіе. И Форэнъ, какъ Гаварни, брался за изображеніе самаго изящнаго и блестящаго, что даетъ парижская жизнь, онъ вѣрно и мѣтко, во всемъ блескѣ и изяществѣ передавалъ это, но подъ туалетами отъ Дусе его дамъ, но подъ «божественно сидящими» сюртуками и великолѣпными пластронами его господъ чувствуется дикій, грубый звѣрь, не знающій удержа своимъ грязнымъ страстямъ.

Но помимо содержанія, его рисунки, пастели, акварели и масляныя картины интересны по тому мастерству, съ которымъ они сдѣланы. Я назвалъ это мастерство волшебнымъ и дѣйствительно не могу подыскать другого слова, т. е. ничѣмъ другимъ, какъ волшебствомъ, не можетъ показаться свойство этого человѣка изъ ничего создавать сложнѣйшія и глубочайшія сцены. Въ этомъ отношеніи все, что было имъ создано въ бульварномъ листкѣ «Psst» за

послѣднее время по поводу «l'Affaire», является наиболѣе совершеннымъ и удивительнымъ, и надо надѣяться, что наши внуки, когда эти волнующія насъ дѣла давнымъ-давно будутъ разрѣшены и забыты, не поставятъ въ упрекъ Форэну, что онъ нелѣпо (но убѣжденно) служилъ правдѣ, но взглянутъ на нихъ просто какъ на собраніе превосходныхъ рисунковъ. Вѣдь можемъ же мы гутировать политическія каррикатуры Гранвилля, нисколько не понимая, на что онѣ намекаютъ! Жаль только, что въ этихъ рисункахъ Форэнъ утратилъ свою гранитную безстрастность, внезапно слетѣлъ съ величавой высоты въ ненавистную, жалкую и глупую толпу. Какъ художникъ, онъ отъ этого не пострадалъ, — какъ личность, онъ утратилъ половину своей прелести.

Стейнленъ, рядомъ съ этимъ яркимъ и мужественнымъ талантомъ, покажется женственнымъ и блѣднымъ. Онъ не создалъ той грандіозной Comédie parisienne (скорѣе humaine), какъ Форенъ, онъ почти всегда былъ къ услугамъ разскащиковъ и монмартрскихъ пѣвцовъ, рѣдко создавая при этомъ что-либо совершенно собственное, словомъ, онъ лишенъ «литературной» выдумки и его отношеніе къ жизни скорѣе безразличное. Въ этомъ отношеніи онъ типичный иллюстраторъ: не создатель, а помощникъ, находящійся въ нѣкоторой зависимости отъ другихъ. Но если мы станемъ оцѣнивать его именно какъ помощника, то должны будемъ преклониться передъ нимъ: трудно найти художника, болѣе близко, остроумно и тонко передающаго чужую мысль. Впрочемъ, иногда его зависимость едва замѣтна; придираясь къ отдѣльному слову, онъ вдругъ уклоняется въ сторону и творитъ нѣчто, положимъ, подходящее, но уже отдаленно лишь касающееся содержанія сочиненія. Такъ по поводу пѣсни Ар. Брюана онъ предпринимаетъ прогулки по любимому своему Монмартру, рисуетъ очаровательные, провинціальные уголки, водитъ читателя по тѣмъ пустыннымъ бульварамъ и мрачнымъ трущобамъ, въ которыхъ, правда, живутъ дѣйствующія въ пѣснѣ лица, но о которыхъ въ ней вовсе не говорится; въ этихъ случаяхъ онъ самостоятельно дополняетъ автора, играетъ роль декоратора или режиссера, и играетъ эти роли съ поразительнымъ тактомъ и чувствомъ. Но и тогда, когда онъ въ полномъ услуженіи у другихъ, онъ очарователенъ.

Никто не забудетъ созданные имъ типы молоденькихъ работницъ, усердно спѣшащихъ утромъ въ магазинъ, его дѣтей, его школьниковъ, студентовъ, славныхъ рабочихъ, или обратную сторону медали — его мрачныхъ проститутокъ, злодѣевъ-сутенеровъ и Немезидъ въ лицѣ грубой и трусливой полиціи. Живя въ своемъ коттеджѣ на вышкѣ Монмартра, онъ видитъ вокругъ себя все тѣ же нравы и тѣ же типы, которые вдохновляли Мюрже, Поль де-Кока и Гаварни. Парижская гризетка, парижскій студентъ, парижскій рапэнъ еще не умерли, они все также безпечно веселы, также безсознательно порочны, также очаровательны и смѣшны, какъ шестьдесятъ лѣтъ тому назадъ, да безъ нихъ Парижъ и не былъ бы Парижемъ.

Стейнленъ, въ которомъ, несомнѣнно, есть что-то германское, романтическое и чувствительное, превосходно передалъ эту романтическую и трогательную сторону Парижа, жизнь богемы, по прежнему цвѣтущую въ Латинскомъ кварталѣ и на Монмартрѣ. Когда онъ пускается рисовать le monde, онъ всегда немного буржуазенъ; онъ изященъ, но слегка дурного тона. Впрочемъ я вспоминаю какіе то обѣды съ генералами, какія-то ложи въ театрѣ, которые не плохи. Но едва ли не лучше всего его этюды кошекъ. Никто, какъ онъ, не съумѣлъ изобразить ихъ во всей подлой ихъ гибкости и сладострастной томности; въ этихъ рисункахъ онъ даже какъ-то оживляется и ему удается вложить нѣчто болѣе глубокое и значительное, чѣмъ обыкновенно. Надо еще замѣтить, что Стейнленъ тонкій колористъ, очаровательно раскрашивающій свои рисунки; иногда простымъ слоемъ сѣроватой, остроумно подобранной краски онъ передаетъ всю прелесть туманныхъ сумерекъ; его сопоставленіе красно-желтаго и бураго имѣютъ что-то ковровое, благородное въ своей декоративности.

Валлотонъ стоитъ совершенно особо; впрочемъ, онъ еще молодой человѣкъ, который, вѣроятно, пойдетъ дальше и будетъ совершенствоваться; поэтому о немъ я буду говорить съ оговоркой: «покамѣсть».

Итакъ Валлотонъ «покамѣсть» является, какъ крайне интересный искатель, какъ художникъ, стремящійся найти новую систему, технику искусства, болѣе сжатую и упрощенную, чѣмъ прежнія; при этомъ онъ черпаетъ мотивы изъ современной жизни, и это позволяетъ намъ одновременно съ Форэномъ и Стейнленомъ говорить о немъ.

Чтобъ понять, что такое Валлотонъ, нужно взглянуть, какой путь прошелъ этотъ художникъ со времени перваго дебюта въ Салонѣ тринадцать лѣтъ тому назадъ, когда онъ былъ еще совершенно юношей. То, что онъ писалъ тогда, принадлежитъ какъ будто совершенно другому художнику, чѣмъ то, что онъ дѣлаетъ теперь. Ни Бастіенъ, ни Даньянъ не доходили до такой выписанности, до такого безумнаго копиро-

ванія подробностей, какъ Валлотонъ въ этихъ первыхъ своихъ опытахъ. Онъ, видимо, хотѣлъ въ нихъ угнаться за Гольбейномъ, Дюреромъ и даже Деннеромъ, и надо отдать справедливость, что не будь въ этихъ юношескихъ произведеніяхъ гадкаго, мертваго тона, они были бы весьма почтенны и даже хороши. Но мало по малу Валлотонъ разочаровался въ этой системѣ, онъ почувствовалъ, что со своимъ педантизмомъ и выдержкой ему въ ней погибнуть, какъ погибъ Делабержъ, что нѣтъ въ этомъ исканіи «всего» ни конца, ни краю, — и вотъ первый шагъ къ упрощенію былъ сдѣланъ, благодаря увлеченію Энгромъ, къ которому и до сихъ поръ у Валлотона какой-то культъ. Картины второго періода дѣятельности этого художника изобличаютъ меньшее вдаваніе въ подробности и большее изученіе главныхъ линій, строящихъ предметъ. Валлотонъ послѣ этого перваго шага больше уже не останавливался, выдерживая тяжелую борьбу съ нуждой и съ собственной натурой, склоняющейся къ первому, я бы сказалъ — нѣмецкому, пониманію живописи. Юный художникъ обладалъ, однако, желѣзной волей, онъ съумѣлъ связать себя и неустанно подыскивалъ такую технику, которая не позволяла бы ему увлекаться мелочами. Его первая идея была прибѣгнуть къ офорту и онъ два года учился гравированію; результатомъ этого упорнаго труда явились двѣ превосходныя гравюры съ Рембрандта, могущія спорить съ лучшими этого рода. Но послѣ двухъ лѣтъ Валлотонъ замѣтилъ, что офортъ скорѣе вовлечетъ его въ дальнѣйшія заблужденія, и тогда онъ взялся за гравюру на деревѣ, которую онъ, однако, не сталъ практиковать, какъ тѣ ксилографы, которые работаютъ въ журналахъ и изданіяхъ и гоняются въ виртуозности и тонкости за гравюрой на мѣди или фотографіей, но самымъ примитивнымъ образомъ, самыми грубыми инструментами. Такимъ образомъ, онъ наконецъ напалъ на искомый способъ выраженія, и съ тѣхъ поръ (лѣтъ шесть) онъ безустанно вырѣзаетъ одну гравюру за другой, все болѣе и болѣе совершенствуясь, но уже не въ передачѣ мелочей, а въ нахожденіи существенныхъ линій, въ созданіи типовъ. Удивительны его портреты великихъ людей (особенно Стендаля, Поэ, Шумана, Достоевскаго), не менѣе удивительны сцены съ натуры, часто крайне сложныя. Лучшее среди послѣднихъ — серія мрачныхъ эпизодовъ, особенно удающихся вслѣдствіе доминирующаго значенія черноты въ его эстампахъ: это или факельщики, несущіе съ ужаснымъ трудомъ гробъ внизъ, по узкой, темной лѣстницѣ, или ставящіе его на колесницу; или погребеніе на кладбищѣ, гдѣ родные, одѣтые въ глубокій трауръ, обступаютъ съ ипокритными рожами могилу; или казнь въ утренней темнотѣ, гдѣ чернымъ рядомъ стоятъ жандармы, а черные палачи грубо тащатъ осужденнаго къ гильотинѣ, или наконецъ самоубійца, барахтающійся подъ темной аркой моста, съ котораго глазѣетъ толпа народа.

Не менѣе художественны и интересны сцены болѣе веселаго содержанія, улицы, полныя движенія, или скверъ, въ которомъ возятся ребятишки, нѣкоторые очень впечатляющіе пейзажи, или, наконецъ, сцены происходящія въ банальныхъ модныхъ обстановкахъ, въ которыхъ скучаютъ и томятся всякіе надоѣвшіе другъ другу люди. Валлотонъ еще не высказался вполнѣ, но можно надѣяться, что со временемъ ему удастся характеризировать ясно, кратко и мощно всю пошлую жизнь нашихъ дней, и если эта жизнь ничего не имѣетъ заманчиваго сама по себѣ, то, переданная умнымъ и проницательнымъ художникомъ, она во всякомъ случаѣ можетъ казаться курьезной и занятной.

Александръ Бенуа.

Парижъ.

По поводу выставокъ.

Мы приняли пагубную привычку, — говоря о художественныхъ выставкахъ, совсѣмъ забывать объ искусствѣ. Всѣ оцѣнки стали заключаться въ томъ, что однѣ картины лучше другихъ, висящихъ рядомъ, что одни художники на іоту стали лучше, другіе на іоту стали хуже. Слова «великолѣпно» и «отвратительно» утеряли всякій вѣсъ и свалили въ кучу самыхъ разноцѣнныхъ служителей искусства. Все смѣшалось, такъ какъ смѣшались масштабы. Каждый разъ при художественной оцѣнкѣ стали становиться на новую точку зрѣнія. Сравнить Веласкеца съ Семирадскимъ — ни у кого смѣлости не хватитъ, но кощунственно отзываться съ восторгомъ объ обоихъ — явленіе обычное. По мнѣнію толпы, и Веласкецъ хорошъ и Семирадскій хорошъ, только они разно хороши, каждый съ особой точки зрѣнія, одинъ — съ точки зрѣнія вѣчности, а другой — съ точки зрѣнія трехнедѣльнаго восторга, а все-таки оба хороши. И это упрямо повторяется всѣмъ тѣмъ неисчислимымъ людомъ, который способенъ слушать «Паяцевъ» въ перемежку съ «Нибелунгами». Даже больше того: иногда вдругъ всѣ степени притупляются и Семирадскій становится милѣе Веласкеца, хотя опять-таки ни у кого не хватаетъ мужества откровенно заявить объ этомъ. Утеряна всякая мѣрка. Къ произведеніямъ

искусства и всего того, что за нихъ выдается, примѣняются лишь мелочныя требованія «минутнаго» интереса и «иллюзорной» внѣшности. Всѣ копошатся въ будничныхъ оцѣнкахъ модныхъ гастролеровъ и съ интересомъ сравниваютъ гуртовый итогъ годичной производительности съ трудами прошлыхъ лѣтъ, не убѣждаясь ни въ чемъ и не приходя ни къ какимъ выводамъ.

Къ чему же все это, когда можно, и такъ легко, лишь передвинуть стрѣлку на вѣсахъ и то, что только-что казалось уродствомъ, станетъ казаться красотой.

Считается, что не мѣсто вспоминать о творчествѣ Рембрандта на современныхъ выставкахъ картинъ. Одно *было* и прошло, другое *есть* и имѣетъ право на существованіе. Въ этомъ-то и заключается вся ложь. Поставили все то, что высшаго далъ человѣческій геній, на какой-то каменный, холодный пьедесталъ и проходятъ мимо него, изъ вѣжливости лишь приподнимая шляпу, а при разборѣ своихъ дѣлишекъ — зачѣмъ припоминать о томъ, что «далеко и недостижимо». Это не преклоненіе, а оскорбленіе боговъ. Нѣтъ энтузіазма предъ истинно-великимъ, если оно такъ далеко, если нѣтъ возможности слиться съ нимъ. Вотъ въ чемъ ошибка. Нельзя мѣнять позицію и мѣрить каждый разъ новой мѣркой творчество молодыхъ, старыхъ, современныхъ, древнихъ, русскихъ, итальянскихъ, японскихъ художниковъ. Творчество едино и оцѣнка его должна быть одна. Конечно, это смертельно для всѣхъ тѣхъ щепокъ, которыя полетятъ отъ такой рубки, но какъ же иначе? Объективныхъ нормъ для оцѣнки не существуетъ, но есть для всѣхъ или для очень многихъ безусловные, высшіе моменты напряженія человѣческаго генія, и отъ нихъ-то именно, и только отъ нихъ, надо идти при всякой оцѣнкѣ. Только это и возможно и интересно. Надо подняться на высоту Флоренціи, чтобы затѣмъ судить все нынѣшнее искусство, и лишь съ точки зрѣнія Фра Беато, Веласкеца и Рембрандта стоитъ смотрѣть на всю современную суетню. Зато какая радость, когда среди насъ повстрѣчаешь вдругъ Бастьена, Беклина или Пювиса, и когда гордо сознаешь, что и ихъ не стыдно присоединить къ тому «недостижимому» искусству.

Такихъ творцовъ, конечно, слишкомъ мало, но ужь, конечно, важны только тѣ, которые достойны хотя бы развязать башмакъ у Веласкеца или Тиціана. И съ этой точки зрѣнія, изъ всѣхъ картинъ, выставленныхъ теперь на передвижной и академической выставкахъ, значительны лишь три — вещь Левитана, полотно Сурикова и икона Нестерова. Гроза Левитана — чарующее произведеніе, недалекое отъ высоты Барбизонцевъ, великихъ борцовъ, столько лѣтъ ждавшихъ своей переоцѣнки. Гигантское полотно Сурикова — непріятное, но значительное произведеніе удивительнаго мастера. Въ этой вещи можно указать много несимпатичныхъ недостатковъ, но все-же она — не минутный интересъ, не продуктъ мелочной натуры. Суриковъ всегда изумляетъ шириною своего размаха и его вещи не слѣдуетъ сразу судить: пускай онѣ вылежатся, — тогда, на разстояніи, виднѣе будетъ, и болѣе выяснится весь этотъ шершавый образъ.

Наконецъ, Нестеровъ въ иконѣ «Св. Дмитрій царевичъ» какъ будто повторилъ то, что раньше болѣе непосредственно и искренно было имъ уже выражено. «Дѣтская душа» болѣе чувствовалась въ «Сергіѣ», въ немъ было что-то трогательное и недѣланное, можетъ быть даже неожиданное для самого автора, что не повторилось теперь. Но что-жь изъ этого: натура Нестерова такъ художественна, что каждое новое проявленіе его творчества цѣнно и важно. Вотъ и все, — все, что можно разглядѣть съ высоты вѣчныхъ и совершенныхъ образцовъ. Объ остальномъ также многое можно сказать, но для этого надо забыть и Фра Беато, и Рембрандта, и Веласкеца.

Сергѣй Дягилевъ.

Рихардъ Мутеръ и Жанъ Броше.

„Какъ щука ни остра —
а не возьметъ ерша съ хвоста". *Пословица.*
„Brochet à la broche,
sauce tartare".
Brillat-Savarin.

Въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ «Новаго Времени» появилась замѣтка подъ заглавіемъ: «Нѣмецкій ученый новаго типа и русскіе критики самаго послѣдняго фасона».

Авторъ этой заманчиво озаглавленной статейки, нѣкій Жанъ Броше, обрушивается на книгу Рихарда Мутера («Исторія живописи въ XIX столѣтіи») съ самоувѣренно самодовольнымъ тономъ «критика новѣйшаго фасона», и тутъ-же оказываетъ мнѣ честь, нападая не только на Мутера, но и на меня, какъ автора замѣтки, помѣщенной въ первомъ номерѣ «Міра Искусства».

Жанъ Броше разсказываетъ старую, надѣлавшую когда-то шума исторію о Мутеровскихъ якобы плагіатахъ. Даровитые люди особенно любятъ обвинять своихъ соперниковъ въ плагіатѣ. По отношенію къ Мутеру

этимъ почтеннымъ занятіемъ у насъ уже увлекался въ свое время «извѣстный» и «высокообразованный» критикъ «Новаго Времени», издатель «Аполлона и Веперы», критикъ никогда ни у кого не дѣлавшій никакихъ «позаимствованій». Читатель догадывается, что я говорю о г. Ѳ. Булгаковѣ, который уже давно указывалъ, со свойственнымъ ему талантомъ, на «крайнюю недобросовѣстность Мутера». Какъ видно, лавры г. Булгакова не даютъ спать г-ну Броше, но его справедливый гнѣвъ (juste courroux) не мѣшаетъ ему находить, что Мутеровская исторія живописи все же «представила для публики интересное и популярное изложеніе общепринятыхъ взглядовъ на фиіліацію идей въ европейской живописи истекающаго вѣка».

Мнѣ кажется, что и этихъ немногихъ качествъ Мутеровскаго труда достаточно, чтобы сочувствовать ознакомленію съ нимъ нашей «просвѣщенной» публики. Спрашивается: откуда русская публика можетъ узнать, даже «общепринятые», «взгляды на фиіліацію идей въ европейской живописи»? Не потрудится-ли г. Броше мнѣ указать хоть одну толковую книгу на русскомъ языкѣ, которая касалась бы этого вопроса. Мнѣ она непзвѣстна, и я думаю, что даже самъ г. Броше, при всѣхъ своихъ знаніяхъ и при всей литературной добросовѣстности, не въ состояніи замѣнить въ этомъ отношеніи Мутера. Изъ статьи нашего высокообразованнаго критика видно, что онъ обладаетъ весьма цѣнными свѣдѣніями о состояніи художественнаго рынка въ Парижѣ, что онъ, будучи по собственнымъ его словамъ, «роспистомъ». достовѣрно знаетъ, когда г. Марсъ продалъ офорты Ропса г-ну Трикъ, и когда г. Трикъ перепродалъ ихъ-же съ аукціона. Но этого, мнѣ кажется, не вполнѣ достаточно для того, чтобы изложить хотя бы «фиіліацію идей въ современномъ искусствѣ».

Познанія автора по торговлѣ картинами настолько обширны, что одинъ моментъ мнѣ даже пришла въ голову мысль, не скрывается-ли подъ псевдонимомъ Жана Броше какой-нибудь парижскій «marchand de tableaux? Но прочитавъ далѣе, что строгій критикъ называетъ г. Грабаря «своимъ соотечественникомъ», я убѣдился съ гордостью, что Жанъ Броше (по русски Иванъ Щука) нашъ компатріотъ.

Но вернемся къ Мутеру. Еслибы даже его книга представляла собою одно лишь изложеніе «общепринятыхъ» взглядовъ, то и тогда ее слѣдовало перевести, потому что, какъ я говорилъ выше, въ русской литературѣ подобныхъ сочиненій не существуетъ. Но въ томъ-то и дѣло, что взгляды Мутера, которые можетъ быть стали *теперь* «общепринятыми» на Западѣ, у насъ просто на просто *совсѣмъ неизвѣстны*. Смѣшно читать на страницахъ «Новаго Времени» о томъ, что Мутеръ устарѣлъ, на страницахъ той газеты, которая до сихъ поръ не знаетъ ничего выше Семирадскаго и считаетъ Дегаза возмутительнымъ декадентомъ. Вмѣсто того, чтобъ лаять на слона, лучше бы нашъ «роспистъ» написалъ, для просвѣщенія сотрудниковъ «Новаго Времени», популярно изложенную статью о Дегазѣ, конечно, безъ «плагіатовъ» и съ приведеніемъ всѣхъ добавочныхъ приложеній къ аукціоннымъ каталогамъ.

Мутера же ему все равно не проглотить. Хотя ученый «стараго» типа и утверждаетъ, что книга бреславльскаго профессора, какъ и всѣ нѣмецкія изданія, изготовлена по принципу «billig und schlecht», но все-таки она нѣсколько лучше разныхъ «замоскворѣцкихъ» критикъ, написанныхъ можетъ быть и въ Парижѣ.

Ф.

Свѣдѣнія.

I. Церковь въ с. Абрамцевѣ, Московской губ.

Церковь села Абрамцева воздвигнута въ началѣ 80-хъ годовъ совмѣстными усиліями В. М. Васнецова, В. Д. Полѣнова и безвременно погибшаго талантливаго юноши-архитектора А. С. Мамонтова.

Эта небольшая церковь сооружена по образцу знаменитаго новгородскаго собора Спаса Нередицкаго (XII в.) Всѣ архитектурныя работы, а также все внутреннее убранство церкви, сдѣланы названными художниками. Царскія врата исполнены по рисункамъ В. Д. Полѣнова, только что возвратившагося въ то время изъ своего путешествія въ Палестину и привезшаго оттуда много художественнаго матеріала; образъ Богородицы, клиросы, а также входная дверь въ церковь, сдѣланы В М. Васнецовымъ. Образъ Спаса нерукотвореннаго написалъ И. Е. Рѣпинъ. Къ этой церкви пристроена надъ гробницей А. С. Мамонтова небольшая часовня, по проекту В. М. Васнецова.

Село Абрамцево, въ саду котораго выстроена эта замѣчательная церковь, имѣетъ свою любопытную исторію. Въ былыя времена оно принадлежало С. Т. Аксакову, и здѣсь, у гостепріимнаго хозяина, собирались литераторы 30-хъ и 40-хъ годовъ, друзья и знакомые семьи Аксаковыхъ. Здѣсь гостили Загоскинъ, М. С. Щепкинъ, Хомяковъ, Самаринъ, а у Н. В.

Гоголя была даже въ Абрамцевѣ своя особая комната, въ которой онъ подолгу живалъ.

Съ семидесятыхъ годовъ, когда имѣніе было пріобрѣтено С. И. Мамонтовымъ, оно перемѣнило свою физіономію и изъ центра литературной жизни стало центромъ художественнымъ. Здѣсь долго гостили и работали В. Полѣновъ, В. Васнецовъ, Рѣпинъ, Суриковъ, Сѣровъ, Коровинъ, Нестеровъ, Остроуховъ и др. русскіе художники.

Въ этомъ-же селѣ находится при мѣстной школѣ художественно-столярная мастерская, изготовляющая такъ-называемую «абрамцевскую» мебель, въ чисто-русскомъ народномъ стилѣ, по рисункамъ, нынѣ покойныхъ, Е. Д. Полѣновой и А. С. Мамонтова. Мотивами для этихъ рисунковъ послужила домашняя крестьянская утварь, собранная по деревнямъ Московской, Ярославской, Костромской и Вологодской губерній. Интересные образцы этой утвари находятся въ маленькомъ домашнемъ музеѣ села Абрамцева.

II. Двѣ античныхъ скульптуры.

Химера. По словамъ Гезіода, страшная Химера была дѣтищемъ Змѣя Тифона и Ехидны. У нея три головы. Голова льва напоминаетъ о рычаніи грома, голова змѣя — о шипѣніи молніи, голова козы — о грозной бурѣ («Айгисъ» обозначаетъ по-гречески козлиную шкуру, а также и молніеносный щитъ громовержца Зевеса).

Смѣлый Беллерофонъ, укротитель крылатаго Пегаса, убилъ Химеру, пустивъ, по разсказу Лизія, въ ея огнедышащую пасть свинцовую стрѣлу. Расплавившійся металлъ причинилъ смерть страшному животному.

Древній міръ представлялъ себѣ темныя силы и вулканическія явленія природы какъ борьбу демоническихъ пресмыкающихся съ свѣтлымъ божествомъ. Какъ въ индійской, такъ и въ греческой мифологіи Индра побѣждаетъ Аги, Зевсъ-Гигантовъ, Персей — Горгону, и наконецъ Беллерофонъ—Химеру. Такимъ образомъ Беллерофонъ является благодатнымъ героемъ, который своей бурной и всеочищающей силой уничтожаетъ вредоносную Химеру, порожденіе темныхъ началъ природы.

Изображенная на стр. 156 Химера находится въ этрусскомъ отдѣлѣ флорентинскаго археологическаго музея, хотя въ послѣднее время этрусское происхожденіе этой бронзы подвергнуто сомнѣнію. Байерсдорферъ (Skulpturenschatz № 319) считаетъ ее произведеніемъ греческаго искусства V вѣка до Р. Хр.

2. *Вакхъ и его Геній.* Любопытнѣйшая бронзовая статуэтка (3/4 арш. высоты), воспроизведенная на стр. 156, находится въ томъ-же музеѣ. Ее долгое время считали образцомъ римской скульптуры, но нынѣшній директоръ музея, г. Милани, водворилъ ее въ этрусскомъ отдѣлѣ и опредѣлилъ ея происхожденіе подъ греческимъ вліяніемъ, что видно изъ надписи, находящейся на пьедесталѣ статуи: «Вакхъ (по-этрусски Фуфлунсъ) и его геній; этрусское произведеніе IV вѣка, сдѣланное по греческому оригиналу (Лизиппа), изображающему Геркулеса съ Эросомъ».

Вотъ какъ объясняетъ сюжетъ этой статуэтки Гори, который считаетъ ее образцомъ этрусскаго искусства (см. Ant. Fr. Gorius. «Museum Etruscum» Florentiae, 1737. 3 т. in f°.):

«Древніе этруски настолько высоко чтили Вакха, что даже причисляли его къ числу своихъ высшихъ боговъ (consentes), чего не дѣлали ни греки, ни латиняне». Апоѳеозъ и превознесеніе этого бога и изображаетъ интереснѣйшая статуя..., которую изъ-за ея рѣдкой художественности нельзя пройти молчаніемъ, и которая многими своими признаками свидѣтельствуетъ объ этрусской работѣ (мѣдную гравюру съ этой скульптуры Гори даетъ въ I томѣ своего труда, табл. LIV.) На плечѣ обнаженнаго Вакха сидитъ его Геній, опираясь на колѣно. Лѣвой рукой онъ поворачиваетъ голову Вакха такъ, чтобы тотъ замѣтилъ божественную амврозію, которая льется изъ сосуда, находящагося въ правой рукѣ Генія. Голова Генія украшена шлемомъ, оканчивающимся гусиной головой.»

«Гусь животное водяное, по природѣ своей хитрое, и любящее воду и сочную пищу (aquisque et cibariis humidis delectatur). Такимъ образомъ геній водной стихіи (humidi elementi), находясь надъ Вакхомъ, какъ бы изображаетъ торжество и значеніе этой стихіи. Въ древности Вакха считали первопричиной всей «сочной» природы («humidae naturae»). Таково же было и убѣжденіе египтянъ, которымъ въ данномъ случаѣ несомнѣнно слѣдовали этруски. Далѣе, этруски часто изображали Вакха съ рогами, такъ какъ они считали его изобрѣтателемъ земледѣлія: онъ первый научилъ людей обрабатывать землю при помощи воловъ. Здѣсь представленіе Вакха близко соприкасается съ представленіями объ Озирисѣ, котораго египтяне считали изобрѣтателемъ плуга, богомъ плодородія, источникомъ жидкаго вещества, изъ котораго все проистекаетъ (humida materia, ex qua omnia procreantur). Также и древніе греки считали Вакха сыномъ наядъ, которыя были богинями водныхъ источниковъ. Это тѣмъ болѣе правдоподобно, что, по преданію, Вакхъ, спа-

сясь отъ преслѣдованій ѳракійскаго царя Ликурга, скрылся въ море, подъ покровительство богини Ѳетиды».

«Такимъ образомъ, заключаетъ Горп, этрусскую статуэтку можно считать изображеніемъ Вакха, нашедшаго убѣжище въ водной стихіи. Геній водной стихіи, который обливаетъ и освящаетъ Вакха божественнымъ напиткомъ, ясно свидѣтельствуетъ о томъ, что все произошло изъ воды» (см. Gorius, t. II, стр. 129—136.)

Замѣтки.

= На нынѣшней передвижной выставкѣ, кромѣ картинъ Левитана, Нестерова и Сурикова, встрѣчается много удачныхъ вещей. Такъ, на первомъ мѣстѣ надо поставить большой пейзажъ А. Васнецова, изображающій широкую сибирскую рѣку, освѣщенную послѣдними лучами солнца. Картина очень интересна по мотиву, въ ней чувствуется дѣйствительно необъятное раздолье гигантской рѣки съ ея дикими берегами. Небо написано легко и красиво. Также останавливаетъ вниманіе и другая картина художника «Старый городъ» и его-же иллюстраціи къ «Дракону» А. Толстого. Среди портретовъ особенно выдѣляется «Римскій-Корсаковъ» работы В. Сѣрова. Сходство схвачено удивительно, но это еще не похвала, портретъ кромѣ того красивъ въ тонахъ и написанъ очень широко. Его нельзя причислить къ лучшимъ произведеніямъ мастера—этому мѣшаетъ общая концепція его, уже не новая и не достаточно интересная — но все же это, конечно, лучшій портретъ на выставкѣ. Очень удаченъ снѣжный пейзажъ В. Переплетчикова, хотя въ общемъ нѣтъ больше никакой возможности смотрѣть на всѣ эти снѣга «тающіе», снѣга «первые», снѣга «послѣдніе» и т. д. Левитанъ въ этомъ отношеніи оказалъ дурную услугу, породивъ прелестью своего таланта цѣлую кучу «снѣговъ», «осеней», «весенъ» и пр. Вся нынѣшняя пейзажная Москва — это рядъ маленькихъ Левитанчиковъ. Всѣ способные художники, какъ Жуковскій, Вл. Соколовъ, Чирковъ, Левинъ и пр. — все это та-же закваска, только значительно ниже. Объ остальныхъ картинахъ на выставкѣ сказать нечего. Нѣкоторые художники, отъ которыхъ можно было бы ждать чего-нибудь интереснаго, нынче ничѣмъ себя не проявили. Такъ Свѣтославскій совсѣмъ безцвѣтенъ, а Дубовской пошелъ назадъ, и грустно видѣть, какъ этотъ, когда-то обѣщавшій, художникъ опустился до откровеннаго зангрыванія съ публикой, до «айвазовщины». Никогда не подававшій никакихъ надеждъ Богдановъ-Бѣльскій все же съумѣлъ удивить насъ изумительной банальностью своего вкуса.

Огромная клѣтка зоологическаго сада работы Касаткина любопытна своимъ художественнымъ названіемъ: «Свиданіе съ арестантами допускается по воскресеніямъ и четвергамъ, отъ 11-ти до 12-ти ч. дня. Женское отдѣленіе». Не теряемъ надежды, что талантливый художникъ подаритъ насъ когда-нибудь и «мужскимъ отдѣленіемъ» въ такой же обезьяньей клѣткѣ.

= Самая типичная особенность вновь открывшейся академической выставки состоитъ въ томъ, что на ней выдѣляются произведенія художниковъ двухъ возрастовъ — нѣсколько старше 20-ти и нѣсколько моложе 70-ти лѣтъ. Остальное все не интересно. Маленькая кучка молодежи, недавно окончившей Академію, тщетно борется противъ болтливыхъ старцевъ. Что-же можно подѣлать съ произведеніями кисти Липгарта, Котарбинскаго и Венига? Какъ скрыть эти грѣхи? Когда приходится имѣть дѣло съ такими подарками, нечего говорить о свѣжести академическихъ выставокъ. И это тѣмъ болѣе жаль, что, послѣ долгаго промежутка, среди петербургской молодежи появилась группа талантливыхъ людей.

Самой милой и интересной вещью на выставкѣ намъ показался портретъ Малявина. Пусть этого молодого художника винятъ въ подражаніи Цорну или Больдини — это еще не бѣда. Во-первыхъ, быть подъ вліяніемъ хорошихъ образцовъ лучше, чѣмъ повторять Крамского или Маковскаго, и во-вторыхъ, вліяніе западныхъ мастеровъ на Малявина очень сложно. И Уистлеръ, и Больдини, и Цорнъ, такіе разные и такъ часто противорѣчащіе другъ другу художники, одинаково дороги ему. Онъ всѣхъ ихъ объединяетъ въ себѣ и трактуетъ по-своему. Не смотря на видимую подражательность, въ каждой его вещи чувствуется что-то его собственное — и это цѣнно. «Мельница» Рущица, этюды Пурвита и Вальтера пріятны, интересны и сдѣланы со вкусомъ. Надо сказать при этомъ, что задача двухъ послѣднихъ изъ нихъ большей частью несложна и, быть можетъ, поэтому въ большинствѣ случаевъ разрѣшается обоими художниками удачно, тогда какъ Рущицъ ищетъ болѣе грандіозныхъ и интересныхъ замысловъ и оттого его работы любопытны, даже когда онѣ и неудачны. Какъ всегда, обращаютъ на себя вниманіе портреты Браза, изъ которыхъ «А. П. Соколовъ» самый удачный, но въ общемъ надо за-

мѣтить, что вещи, выставленныя Бразомъ въ нынѣшнемъ году, слабѣе предыдущихъ: онѣ сухи по фактурѣ, не новы по задачамъ и вообще не отвѣчаютъ таланту этого художника. Очень красивъ этюдъ Виллегаса, который не вяжется ни съ чѣмъ, что его окружаетъ.

= Мы слышали, будто бы нынѣшняя передвижная выставка собирается пропутешествовать въ Парижъ.

= Часть картинъ, бывшихъ на только-что закрывшейся въ Петербургѣ международной выставкѣ, отослана на выставку въ Ригу по просьбѣ мѣстнаго художественнаго общества. Туда пошли произведенія художниковъ: Аманъ Жана, Бартельса, Лагарда, Германа, Дилля, Менара, Ернефельта, Нестерова, Малявина, Рущица, Ціонглинскаго, Бенуа и др. Картины Левитана, портретъ Сѣрова и сказки Е. Полѣновой отправлены въ Мюнхенъ на выставку Secession.

= Въ помѣщеніи Общества поощренія художествъ, по случаю исполнившагося 300-лѣтія со дня рожденія А. Ванъ-Дэйка (1599—1641), Н. Ѳ. Селивановъ сдѣлалъ, 14 сего марта, сообщеніе о жизни и дѣятельности знаменитаго фламандскаго художника.

= 11 марта въ университетѣ состоялось собраніе философскаго общества, на которомъ Н. А. Штруппъ прочелъ рефератъ «объ искусствѣ». Отмѣтимъ, что за нынѣшній сезонъ это уже второй докладъ, посвященный вопросамъ искусства: въ одномъ изъ осеннихъ собраній общества Ѳ. Д. Батюшковъ сдѣлалъ сообщеніе по поводу послѣдней статьи Л. Толстого. Сообщеніе это напечатано въ первой книжкѣ «Вопросовъ Философіи и Психологіи» за текущій годъ.

= Въ Гельсингфорсѣ въ данный моментъ открыта крайне интересная выставка шведскихъ художниковъ, въ которой принимаютъ участіе многіе мастера, фигурировавшіе въ Петербургѣ на скандинавской выставкѣ, какъ то: Принцъ Евгеній Шведскій, Цорнъ, Лильефорсъ, Ларсонъ, Бергъ, Бьеркъ, Янсонъ, Крейгеръ, Нурдстремъ и др.

= Пушкинскіе бюсты «во весь ростъ».

Въ № 8277 «Нов. Времени» мы нашли преинтересную художественную новость. Въ «картинкахъ и разговорахъ» г. А. П-въ сообщаетъ, что въ продажѣ появились (цитируемъ буквально) «всевозможные бюсты Пушкина, поясные и во весь ростъ...» «Бюстъ во весь ростъ представляетъ, очевидно, фигуру поэта, красующуюся на памятникѣ въ Москвѣ». Далѣе, авторъ сѣтуетъ о публикѣ, обреченной слушать «безграмотные переводы» оперетокъ.

Мы готовы были бы присоединиться къ сѣтованіямъ автора, повидимому, считающаго себя знатокомъ русской грамоты, еслибы насъ не смущали «бюсты во весь ростъ». Что это такое? Рѣчь идетъ не о бюстахъ въ натуральную величину, такъ какъ авторъ узнаетъ въ нихъ фигуру работы Опекушина. Г. П—въ очевидно не знаетъ, что бюстомъ называется *только* поясное изображеніе и что «фигура поэта на памятникѣ въ Москвѣ» — не бюстъ, а статуя. Поэтому г. корректору «Нов. Времени» будетъ полезно замѣтить себѣ, впредь, что «бюстовъ во весь ростъ», и притомъ съ ногами, не бываетъ.

= Никишъ объявилъ въ апрѣлѣ 4 концерта, поговариваютъ даже и о пятомъ. Каждый пріѣздъ этого изумительнаго дирижера является цѣлымъ праздникомъ въ петербургской музыкальной жизни. Къ сожалѣнію, объявленныя программы далеко не удовлетворительны. Онѣ сильно напоминаютъ репертуаръ провинціальнаго трагика - гастролера, всегда и обязательно играющаго «Гамлета», «Кина» и «Уріэль Акоста». Исполнять вновь «Леонору № 3», «Тангейзера», «Фрейшютца» и пр. такому дирижеру какъ Никишъ, не слѣдуетъ и особенно передъ публикой, которая его хорошо знаетъ и цѣнитъ; цѣль его должна быть выше блистанія внѣшними эффектами.

= Извѣстный знатокъ Вагнера и переводчикъ его музыкальныхъ драмъ, г. Всеволодъ Чешихинъ, уступая, по собственному заявленію, замѣченному въ конторѣ «Прибалтійскаго Листка» спросу на его стихотворенія, рѣшилъ издать отдѣльной брошюркой пять стихотвореній на случаи (1897—1898 гг.), т. е. собственно, пять рифмованныхъ передовыхъ статей на слѣдующія темы:

1) *Разоруженіе* (На ноту 12 августа 1898 г.) «написано въ направленіе обще-европейскаго разоруженія», какъ поясняетъ самъ авторъ. 2) *Памяти Бѣлинскаго.* Въ этомъ стихотвореніи поэтъ, между прочимъ, говоритъ, что родись Бѣлинскій въ Аѳинахъ, при Периклѣ, то «въ домъ Аспазіи онъ направлялъ (бы) стопы». Но такъ какъ онъ родился въ Россіи, то «не баловалъ его любви шальной божокъ: его Аспазія отъ бѣдности поблекла». 3) *Три тѣни.* Легенда (по поводу смерти Бисмарка) изображаетъ разговоръ въ Елисейскихъ поляхъ между желѣзнымъ канцлеромъ, Наполеономъ и Гладстономъ, заканчивающійся дракой. 4) *Польскимъ артистамъ.* Припѣвомъ этого поэтическаго изліянія служитъ восклицаніе: «Скажи, о братъ (въ нѣкоторыхъ случаяхъ, о сестра), что раздѣляетъ насъ?» 5) *Желанная гостья* (Прологъ, относящійся къ франко-русскимъ торжествамъ, въ августѣ 1897 г.). Участвую-

щія лица: Россія, въ соотвѣтствующемъ костюмѣ, и Франція — «въ видѣ богини разума», что, по нашему мнѣнію, исключаетъ возможность всякаго костюма.

Россія. Добро пожаловать! Привѣтъ тебѣ, сестра!
Спасибо, что пришла: давно, давно пора!
Почтила ты собой мой домъ гостепріимный!
Обнимемся, сестра, съ любовію взаимной!
(Троекратное объятіе).

Франція. Родная, добрая! Я тронута до слезъ!..

Впрочемъ, довольно поэзіи Г-на Чешихина.

= Въ Лондонѣ открыта выставка пастелистовъ, имѣющая большой успѣхъ. Критикъ Studio считаетъ лучшей вещью картину Бенара «Послѣ купанья». Среди участвующихъ мы встрѣчаемъ имена Вотерса, Жосселэнъ де Жонга, Таулоу, Клаусена, Уатса, Эд. Стотта и др.

= Препирательства между дрезденскими художественными обществами наконецъ прекратились. Сущность спора заключалась въ томъ, что члены новаго художественнаго общества Secession желали выступить самостоятельной партіей на предстоящей дрезденской выставкѣ. Послѣ долгихъ переговоровъ молодое общество добилось удовлетворенія своихъ домогательствъ, и заключило, въ качествѣ равноправной стороны, формальное соглашеніе съ дрезденской академіей и оффиціальнымъ обществомъ художниковъ, касающееся урегулированія выставочнаго дѣла. Такимъ образомъ, на предстоящей дрезденской выставкѣ новое общество будетъ участвовать какъ самостоятельная художественная партія, въ большой же берлинской выставкѣ оно рѣшило, по примѣру берлинскихъ сецессіонистовъ, никакого участія не принимать.

= Въ Италіи, основалось новое художественное общество подъ названіемъ «Corporazione dei pittori e degli scultori italiani», имѣющее своей ближайшей цѣлью «содѣйствіе художественному подъему Италіи» и «устройство художественныхъ выставокъ, отвѣчающихъ самымъ высокимъ художественнымъ требованіямъ». Учреждено это общество 34 художниками, во главѣ которыхъ стоятъ Микетти и Сегантини. Первымъ оффиціальнымъ проявленіемъ дѣятельности общества будетъ участіе его, въ качествѣ совершенно самостоятельной художественной группы, на предстоящей выставкѣ въ Венеціи, открывающейся 22 апрѣля новаго стиля. Такимъ образомъ молодые художники завоевали себѣ признаніе во всѣхъ художественныхъ центрахъ Европы. Въ Парижѣ, въ Мюнхенѣ, въ Вѣнѣ, въ Берлинѣ, въ Дрезденѣ и, наконецъ, въ Италіи основаны за послѣднее время художественныя общества, которыя считаютъ своей главной задачей содѣйствіе свободному искусству. Россія въ этомъ отношеніи опередила Европу. Еще 25 лѣтъ тому назадъ у насъ образовалось товарищество передвижниковъ, основаніе котораго имѣло значеніе протеста противъ рутины оффиціальнаго искусства. Просуществовавъ не безславно двадцать пять лѣтъ, товарищество въ свою очередь обратилось въ мертвую, популярную школу «передвижничества». Изъ этого слѣдуетъ, что каждое новое поколѣніе должно самостоятельно завоевывать себѣ признаніе и группироваться въ самостоятельныя ассоціаціи, потому что унаслѣдованные отъ отцовъ «уставы» и «художественныя инструкціи» не могутъ отвѣчать потребностямъ и запросамъ новаго поколѣнія. Въ старые мѣхи нельзя наливать новое вино.

= Выражая благодарность заботливому критику «Новаго Времени» Г-ну Броше за указаніе нѣкоторыхъ *крупныхъ неточностей*, вкравшихся въ № 5-й нашего изданія въ статьѣ Г. Игоря Грабаря о «Фелисьенѣ Ропсѣ», мы спѣшимъ исправить ихъ, а именно:

1) Фразу «въ 75 году тридцатилѣтній Ропсъ переѣхалъ въ Парижъ» слѣдуетъ читать: «въ 75 году сорока двухъ-лѣтній Ропсъ переѣхалъ въ Парижъ». Затѣмъ 2) нами не упомянуто, что коллекція рисунковъ Ропса, принадлежавшая Г-ну Марсу, была имъ продана Г-ну Трику и послѣднимъ въ свою очередь распродана съ аукціона. Считаемъ долгомъ немедленно сообщить нашимъ читателямъ и этотъ фактъ «столь важный для исторіи искусства 19-го столѣтія».

Что-же касается до третьей указанной неточности, будто бы мы заявили, что Ропсъ оставилъ послѣ себя 600 офортовъ и 300 литографій, то мы совѣтуемъ «почтенному критику»—обсуждая «столь важные» вопросы, быть болѣе внимательнымъ къ прочитанному. У насъ сказано было: «однихъ только офортовъ каталогъ Рамиро насчитываетъ до 600 и литографій до 300... *И это далеко не все, что осталось послѣ Ропса*».

ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ

сочиненія

В. Н. Тенишева:

Дѣятельность человѣка. СПБ. 1897. Цѣна 1 р.

Дѣятельность животныхъ.
СПБ. 1889. Цѣна 1 р. 50 к.

Математическое Образованіе
и ЕГО ЗНАЧЕНІЕ (общедоступное изложеніе).
СПБ. 1886. Цѣна 1 р.

Программа Этнографич. Свѣдѣній
О КРЕСТЬЯНАХЪ ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССІИ.
Изданіе второе, исправленное и дополненное.
Смоленскъ. 1898. Цѣна 50 к.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЙ
въ Этнографическомъ Бюро князя ТЕНИШЕВА,
С.-ПЕТЕРБУРГЪ,
Англійская набережная, № 6.

Выписывающіе сочиненія изъ склада за пересылку не платятъ.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ будутъ главнымъ образомъ посвящены вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Изъ русскихъ художниковъ обѣщали свое участіе въ журналѣ: **В. Васнецовъ, А. Васнецовъ, В. Полѣновъ, Е. Полѣнова, П. Соколовъ, В. Сѣровъ, М. Нестеровъ, И. Левитанъ, И. Остроуховъ, К. Коровинъ, С. Коровинъ, М. Якунчикова, Алекс. Бенуа, С. Малютинъ, А. Оберъ, Л. Бакстъ, М. Врубель, К. Сомовъ, А. Головинъ,** князь **П. Трубецкой, Н. Давыдова** и проч.

Участіе въ журналѣ примутъ также финляндскіе художники: **Эдельфельтъ, Ернефельтъ, Галленъ, Бломстедъ** и др.

Въ первыхъ нумерахъ журнала появятся статьи **П. Д. Боборыкина,** проф. **А. Прахова,** князя **С. Волконскаго, Д. Мережковскаго, Вл. С. Соловьева, К. Бальмонта, З. Гиппіусъ, Н. Минскаго, І. Ясинскаго, В. Розанова** и друг.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи будутъ воспроизводиться по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ и Пятницамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна девятаго нумера 50 коп., съ перес. 70 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*

Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. СПБ. 30-го марта 1899 г

Типографія Эд. Гоппе. Вознесенскій пр., № 53.

Le «**Monde Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de l'**Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques**, aussi bien que dans son **application á l'Industrie.**

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de préférence toute oeuvre qui, témoignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes ui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisons bimensuelles, format in 4°. Chaque numéro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies, chromo-lithographies etc.).

Abonnement annuel:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris, 1, Boulevard des Capucines. **Behr,** Berlin NW 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer,** Muenchen 2, Odeons Platz. **M. O. Wolff,** St. Pétersburg 18, Gostiny Dvor.

Princesse Ténicheff
et *S. Mamontow,*
éditeurs,
S. Diaghilew
Rédacteur en chef.

Impr. Ed. Hoppé.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 11—12.

St.-Pétersbourg, 1899.

SOMMAIRE.

TEXTE:

C. Balmont. «Fr. Goya» (1748—1828).
Z. Hippius. «Sur les bords de la mer Ionique» (suite et fin).
H. Lichtenberger. «Les Idées de Wagner sur l'art». (Trad. Suite et fin.).
Chronique: **B. Rosanow.** «La beauté dans l'Egypte ancienne». (Il).
Laroche. «Le pseudo-succès de la musique russe à Vienne».
A. Koptiaïew. «L'opéra de Moscou à St. Pétersbourg».
Alexandre Benois. «Lettre de Paris: 1) Mr. G. Latouche. 2) Ch. Dulac et l'exposition de ses oeuvres. 3) Le nouveau Ingres au Louvre. 4) Stabat Mater de Rossini et de Pelestrina».
S. Noakowski. «L'art appliqué à l'industrie».
Bibliographie par **le Bibliophile.**
Arsène Alexandre. «Balzac de Falguière». (Trad.).
S. D. «Tristan et Iseult à St. Pétersbourg».
Renseignements, Notices.

ILLUSTRATIONS:

C. Korovine. Frontispice en couleurs. (p. 175).
Fr. Goya. (1748—1828). 9 reproductions d'après ses eaux-fortes (p. 176—183).
S. Korovine. A l'église (p. 184). A la messe (p. 185). Illustration fantastique d'un conte russe (p. 187). En route (p. 186). Dessin (p. 186).
Dessin d'une broderie. (D'après un modèle ancien) (p. 188).
E. Tschokoloff. Trois broderies (p. 188—190).
A. Aubert. Sculptures (p. 191—194).
A. Bilibine. Frontispice (p. 195).
Ch. Degas. Sept reproductions de ses oeuvres (p. 196—201).
Trois modèles de céramique de l'atélier «Abramtsevo» (p. 202—203).
L'Eglise du XVII—XVIII siècle à Nijní-Nowgorod. (Détail d'architecture) (p. 204).
Ancienne Sculpture d'ikonostase (Musée de Rostoff) (p. 204).
Peintures murales du XVII s. à Jaroslaw. (p. 205).
Un chambranle ancien (style russe) à Wladimir (p. 206).

PLANCHES HORS TEXTE:

Th. Gainsborough (1727—1788). Portrait. (App. à Mr. Alexis Chitrowö à St. Pétersbourg). (Phototypie d'Alb. Frisch à Berlin).
S. Korovine. En pelérinage. (Phototypie d'Alb. Frisch à Berlin).
A. Verocchio (1435—1488) Dessin (Autotypie d'Ed. Hoppé à St. Pétersbourg).
Ch. Degas. Dessin. (Autotypie d'Éd. Hoppé à St. Pétersbourg).

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 11—12, 1899 г.

Поэзія ужаса. **К. Бальмонта.**

На берегу Іоническаго моря (окончаніе). **З. Гиппіусъ.**

Взгляды Вагнера на искусство (окончаніе). **Г. Лихтенбергеръ.**

Художественная хроника: О древне-египетской красотѣ (гл. II). **В. Розанова.** — Мнимая побѣда русскаго искусства. **Ларошa.**—Сезонъ московской оперы. **А. Коптяева.**—Бесѣды художника. **Александра Бенуа.** — О процвѣтаніи художественной промышленности. **С. Ноаковскаго.** — Философскія теченія въ русской поэзіи. **Библіофила.** — Новая статуя Бальзака. **Арсена Александра.** — Къ постановкѣ «Тристана и Изольды». **С. Д.** — Свѣдѣнія. — Замѣтки.. — Объявленія.

Иллюстраціи: **К. Коровинъ.** Виньетка. **Ф. Гойя** (1748—1828). 9 снимковъ съ офортовъ. **С. Коровинъ.** Въ церкви. У обѣдни (собств. Мамонтова). Избушка на курьихъ ножкахъ. Въ пути. Рисунокъ. **Вышивка по старинному русскому образцу.** Три вышивки по рисункамъ. **Е. Н. Чоколовой. А Оберъ.** Двѣ скульптуры. Три скульптурныхъ украшенія. **И. Билибинъ.** Заставка. **Ш. Дегазъ.** Примѣрка шляпы. Репетиція танцевъ. Урокъ. Этюдъ. На скачкахъ. Передъ выходомъ. Передъ скачками. **Три снимка съ гончарнаго производства** мастерской „**Абрамцево**“. **Деталь церкви Рождества Богородицы въ Нижнемъ-Новгородѣ. Остатокъ стариннаго иконостаса. Паперть церкви Воскресенья въ Ярославлѣ. Наличникъ окна Рождественскаго Монастыря во Владимірѣ.**

Приложенія: **Т. Генеборо** (1727—1788). Портретъ (собств. А. З. Хитрово въ СПБургѣ) (фототипія). **С. Коровинъ.** На богомолье (фототипія). **А. Вероккіо** Рисунокъ. (Автотипія). **Ш. Дегазъ.** Рисунокъ. (Автотипія).

Обложка работы **К. Коровина.**

Фототипіи исполнены у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Автотипіи у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ и у **Гоппе** въ СПБургѣ Хромо-автотипія у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Настоящимъ номеромъ заканчивается первое полугодіе журнала

„МІРЪ ИСКУССТВА“.

Лицъ, абонировавшихся въ разсрочку, просятъ внести дополнительный взносъ, иначе высылка журнала имъ будетъ прекращена.

Въ конторѣ журнала открыта подписка на второе полугодіе.

Второе изданіе первыхъ пяти номеровъ нѣсколько замедлилось по не зависящимъ отъ редакціи обстоятельствамъ.

ПОЭЗІЯ УЖАСА

(Франсиско Гойя, какъ авторъ офортовъ, 1746—1828).

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté.
Baudelaire.

Давно и красиво было сказано о гармоніи сферъ. Прекрасны должны быть эти гимны свѣтилъ, охваченныхъ дружнымъ равномѣрнымъ движеніемъ. И съ давнихъ поръ, и много разъ, человѣческое сознаніе, воспринимая въ себя красоту мірозданья, дѣлалось творческимъ. Поэзія, музыка, и все содружество искусствъ, и религіозное сознаніе съ его проникновенными угадываньями и установленіемъ связи между человѣческимъ „я“ и великой правдой Непознаваемаго, — все это согрѣто красотой гармоніи и, участвуя въ міровой идеальной соразмѣрности, замкнуто въ правильности узоровъ, составляющихъ единую ткань.

Замкнуто въ правильности. Это одинъ изъ моментовъ нашей душевной жизни, и, какъ гласятъ мудрецы, моментъ совершенства. Его яркія олицетворенія — все эллинское искусство, исполненное стройности, и созерцательность индійскихъ отшельниковъ, хранящихъ въ теченіе долгихъ недѣль неподвижность единенія съ Міровою Душой; его символы — ритмичность Праксителевыхъ статуй и застывшая ясность святого, превратившагося въ камень.

Но есть другой моментъ въ человѣческой душѣ, отмѣченный, быть можетъ, еще большей правдой. Пробѣгая внимательнымъ взглядомъ многоцвѣтную ткань жизни, созерцатель съ мученіемъ останавливается на противорѣчіяхъ, онъ видитъ не единство Высшаго, а безконечность враждебно-сталкивающихся разнородныхъ сущностей, не дружную правильность узоровъ, а рѣзкую изломанность линій. И тогда, вмѣсто гимновъ молитвенной гармоніи, проклятья и вопли отчаянія вырываются изъ души. Вмѣсто нѣжнѣйшей сладости *Gloria in excelsis* слышатся стоны Шумановскаго *Манфреда* и, полная криковъ, музыка Вагнера; вмѣсто мраморныхъ видѣній, созданныхъ эллинской фантазіей, и, озаренныхъ небесностью, католическихъ мадоннъ — возникаютъ халдейскіе демоны съ головою льва, ушами шакала и лапами хищной птицы, — китайскій драконъ,

имѣющій способность, развертываясь, обнимать безграничность неба, — и безобразныя чудовища, охраняющія входъ въ индійскихъ капищахъ; вмѣсто чинности богослуженія — кривлянія шабаша; вмѣсто пляски сильфидъ — danses macabres; вмѣсто нѣжной элегіи — хохотъ Свифта; вмѣсто кроткой пасторали — романъ Достоевскаго; вмѣсто равнины — пропасть; вмѣсто божественной гармоніи сферъ — неотразимая поэзія ужаса.

Гармонія сферъ и поэзія ужаса — это два полюса красоты, и фантазія Гойи, какъ творца офортовъ, сосредоточивается свое вниманіе на второмъ. „Онъ изъ числа сердецъ, влюбленныхъ въ безобразное“ *), можно сказать о немъ словами Теофиля Готье. Противорѣчія привлекаютъ его своею тайной, онъ угадываетъ въ нихъ особый міръ, полный напряженной жизни. Соединяя вымыселъ съ реальностью, сливая въ одно черты, взятыя изъ разныхъ сферъ, онъ создаетъ небо и землю, принадлежащія ему одному и населенныя существами, которыя исполнены странной правдивости при всей фантастичности ихъ внѣшнихъ очертаній. Гойя истинный создатель красоты чудовищнаго, онъ единственный изъ всѣхъ европейскихъ художниковъ угадалъ законъ, которому слѣдуютъ, въ своемъ возникновеніи, полузвѣриныя, получеловѣческія существа, символизующія демоническое нашей души **).

Его предшественники въ этомъ направленіи, Іеронимъ Босъ, старшій брэгель, Давидъ Тенѣеръ и Леонардо-да-Винчи, какъ авторъ такъ называемыхъ *Карикатуръ*, только стремились къ созданію чудовищнаго, но не угадали его сущности. Какъ истая средневѣковая душа, знающая, что такое дьявольское навожденіе, босъ, а за нимъ и брэгель, правда, умѣлъ иногда достигать удивительныхъ эффектовъ, показывая, какъ дома и башни, съ своими окнами, дверьми и трещинами, могутъ превращаться въ урод-

Ф. Гойя. 1746—1828. Тссъ!

*) „Il est des coeurs épris du triste amour du laid“. (Poésies complètes, t. 1., Ribeira).

**) Съ нимъ можно было бы поставить въ уровень геніальнаго англійскаго поэта, художника и мистика, Вильяма Блэка, еслибы чисто артистическія силы этого послѣдняго не уступали такъ значительно силамъ Гойи. Они создали, однако, оба тождественный типъ вампира, хотя Блэкъ не зналъ Гойи и Гойя не зналъ Блэка. Но Бодлэръ хорошо сказалъ, что въ созданіяхъ, порожденныхъ глубокими индивидуальностями, всегда есть нѣчто похожее на тѣ періодическія или хроническія видѣнія, которыя съ неизмѣннымъ упорствомъ посѣщаютъ нашъ сонъ“. (Curiosités esthétiques, chapitre VIII).

ливыя лица, преслѣдующія душу, измученную затворничествомъ, съ неотступной назойливостью кошмара. Но тамъ, гдѣ онъ хочетъ изобразить адскихъ выходцевъ, гдѣ онъ стремится создать чудовищныя видѣнія, онъ прибѣгаетъ къ наивному соединенію, въ безпорядкѣ, различныхъ предметовъ изъ домашняго обихода и повседневной жизни, и лишь достигаетъ того впечатлѣнія, которое опредѣляется непереводимымъ словомъ grotesque. То-же самое нужно сказать и о Теньерѣ, съ его *Искушеніями Святого Антонія*. Вмѣсто тѣхъ мучительныхъ шакаловъ, которые переносятъ нашу фантазію въ Ѳиваиду, и всѣхъ этихъ зрительныхъ и слуховыхъ галлюцинацій, которыя такъ геніально описалъ Флоберъ, онъ рисуетъ намъ міръ самыхъ элементарныхъ чудищъ, летучихъ рыбъ, жабъ, ободранныхъ птицъ, лошадиные черепа, неприхотливый арсеналъ, заставляющій насъ вспомнить сказки, читанныя въ дѣтствѣ. Гораздо интереснѣе *Карикатуры* Леонардо; въ нихъ неутомимый искатель новаго почти уже приблизился къ разрѣшенію задачи, онъ создалъ типъ новыхъ человѣческихъ лицъ, незабвенныхъ по своей уродливости, но, при созиданіи этого типа, онъ не сумѣлъ выйти изъ предѣловъ чисто-человѣческаго, его уроды не особая порода существъ, а просто безобразные больные, одержимые недугомъ, выражающимся въ неправильномъ развитіи отдѣльныхъ частей лица, чѣмъ-то вродѣ слоновой болѣзни: у одного гигантская губа, у другого омерзительно-длинный подбородокъ. Эти лица такъ-же кошмарны, какъ лица демоновъ Гойи, но за этой чудовищной оболочкой не чувствуется чудовищной душевной жизни; у Винчи мы видимъ уклоненіе отъ нормы, у Гойи новую страшную норму, у Винчи — исключеніе, у Гойи — правило. Потому *Карикатуры* Леонардо мучаютъ, какъ нѣчто больничное, въ строгомъ

Ф. Гойя.
1746—1828.
Разсвѣтаетъ.

смыслѣ чуждое сферѣ искусства; *Los Caprichos*, *Фантазіи*, Гойи — мучаютъ мученіемъ, смѣшаннымъ съ восторгомъ, волнуютъ, какъ волнуетъ полуоткрытая дверь, ведущая къ новому, еще неиспытанному нами.

Объясненіе кроется въ вѣрно-угаданномъ законѣ.

Гойя первый изъ художниковъ ясно сознаетъ, что ужасъ человѣческаго лица заключается въ его близости къ лицу звѣриному, что въ лицѣ животнаго есть опредѣленныя черты, сближающія душу птицъ и четвероногихъ съ душой людской. Гойя артистически порываетъ незримую черту, отдѣляющую животнаго отъ человѣка, онъ прихотливо сливаетъ нѣсколько живыхъ сущностей въ одну и каждый разъ достигаетъ впечатлѣнія чего-то чудовищнаго, потому что существа, имъ созданныя, *живутъ*, они правдоподобны, какъ то, что мы видимъ воочію ежедневно. Это не механическая смѣсь, не безжизненное нагроможденіе разнородностей, а прямо въ душу вамъ глядящіе страшные призраки, вызванные творческимъ словомъ. Ихъ сила въ томъ, что, говоря устами Бодлэра, эти безпутства мечты, эти гиперболы галлюцинаціи рождены гармоническими *). У нихъ свои уставы, своя высокая скала градацій, пробѣгая по которой можно создавать своего рода богохульные псалмы, какъ мы это видимъ на офортѣ *Devota profesion*, *Благочестивые обѣты*.

Ф. Гойя. 1746 – 1828. Золотой ключъ!

Характерны обычные фоны офортовъ Гойи и всѣ художественные пріемы, отмѣчающіе его не только какъ автора офортовъ, но и какъ виртуознаго жанриста и создателя поэтическихъ нервно-исполненныхъ портретовъ. Въ періодъ художественнаго, литературнаго и политическаго упадка Испаніи, когда въ области живописи, скованной жалкими условностями, господствовала безсильная аффектація, каноничная слащавость, вѣчное повтореніе однихъ и тѣхъ-же формъ,—все, что характеризуетъ ложный вкусъ 18-го вѣка, — творчество Гойи вспыхиваетъ блескомъ одинокаго вулкана, вольной лавой разрушающаго всѣ убогія сооруженія, возникшія вокругъ него искусственными преградами. Гойя—ученикъ трехъ учителей: природы, Веласкеса и Рембрандта. Но прежде всего онъ ученикъ самого себя: въ своемъ упрямомъ индивидуаль-

*) Curiosités esthétiques, ch. VIII.

Т. ГЕЙНСБОРО
ПОРТРЕТЪ
СОБСТВ. А. З. ЛИТВИНОВО

номъ талантѣ онъ почерпаетъ цѣлый рядъ, еще никѣмъ нетронутыхъ, художественныхъ возможностей. Сильный и цѣльный, какъ его испанскіе предшественники 17-го вѣка, Сурбаранъ, Рибейра, Веласкесъ, Коэльо, онъ болѣе нервенъ, чѣмъ они, и, уступая имъ во многомъ, онъ превосходитъ ихъ всѣхъ этой чертой импрессіонизма, дѣлающей его современнымъ, близкимъ для нашихъ душъ. Онъ отличается отъ великихъ испанскихъ маэстри еще одной чертой, правда, невыгодной на первый взглядъ, но за то давшей ему возможность создать свой міръ оригинальныхъ образовъ. Онъ совершенно нерелигіозенъ. Живымъ свидѣтельствомъ этого является его стѣнная живопись въ San Antonio de la Florida и въ базиликѣ Pilar de Zaragoza: его ангелы и херувимы похожи на куртизанокъ, ихъ движенія чувственны, ихъ позы

Ф. Гойя. 1746—1828. Какіе важные.

Ф. Гойя. 1746—1828. Никто насъ не разъединитъ?

сладострастны. И въ то время, какъ *Христосъ* Веласкеса полонъ поразительной цѣльности религіознаго настроенія, поражая зрителя своимъ нѣжно-свѣтящимся тѣломъ и густою прядью волосъ, свѣсившейся надъ правымъ вискомъ и глазомъ, — въ то время какъ другой удивительный *Христосъ*, современный *Христосъ* Васнецова, такъ правдиво-трагиченъ на своемъ крестѣ, что ангелы не могутъ не рыдать и солнце съ луной не могутъ не смутиться, — *Христосъ* Гойи, въ Прадо, не вызываетъ никакого настроенія, онъ не изященъ и неправдивъ. Гойя гораздо сильнѣе въ такихъ картинахъ, какъ *Сны*, въ Мадридской „Академіи изящныхъ искусствъ“, гдѣ онъ напоминаетъ мистическія сказки лучшаго изъ симво-

листовъ, Эдгара По; онъ еще сильнѣе въ своихъ роскошныхъ *Коврахъ*, гдѣ онъ впервые вводитъ въ сферу живописи сцены изъ народной жизни, или въ портретахъ, гдѣ онъ раскрываетъ передъ нами цѣлую гамму *бѣлокурыхъ тоновъ*, заставляющихъ вспомнить Генсборо, Рейнольдса, или Тэрнера, причемъ нужно однако замѣтить, что онъ вовсе не зналъ этихъ художниковъ. Но гдѣ онъ дѣйствительно силенъ — это въ офортахъ, въ своемъ мірѣ рѣзкихъ тѣней и изломанныхъ чертъ, въ мірѣ зигзаговъ, уклоновъ, истерическихъ позъ, всего дьявольскаго, что мѣняется каждую минуту.

Многіе критики, какъ испанскіе, такъ и французскіе, отмѣчаютъ тотъ фактъ, что въ значительной части своего творчества, какъ авторъ *Los Caprichos*, Гойя является истиннымъ послѣдователемъ фернейскаго патріарха, представителемъ идей 18-го вѣка, изобличающимъ и высмѣивающимъ темныя стороны общественной жизни. Это правда, но вовсе не въ этомъ заключается его властъ надъ нами, не этимъ онъ выдѣляется въ ряду европейскихъ художниковъ. Будь это обстоятельство первенствующимъ или хотя бы существеннымъ, онъ представлялъ бы изъ себя испанскаго Хогарта, посредственнаго моралиста, скучнаго для насъ. Но въ томъ-то и дѣло, что, какъ истый испанецъ, онъ чуждъ морали. Онъ слишкомъ страстенъ для этого. Его просто привлекаетъ къ себѣ все индивидуальное, и отчетливая индивидуальность диссонансовъ — его стихія, въ которой онъ *долженъ* жить. Разнообразный, подвижный и неожиданный, какъ мечта, онъ показываетъ намъ въ *Los Caprichos* многосложность этого причудливаго міра, гдѣ за каждымъ явленіемъ, то смутно, то явственно, чувствуется еще другой скрытый смыслъ, вокругъ каждой картины представляется широкая рама.

Какая сценическая обстановка, какой пышный маскарадъ! Здѣсь проходятъ блудницы, говорящія „да“ и дающія руку каждому, кто къ нимъ первый подойдетъ; тамъ говорятъ банальныя нѣжности, и въ маскахъ никто не узнаетъ другъ друга; здѣсь насильно увлекаютъ женщину, которая широко-раскрытымъ ртомъ выкрикиваетъ свое отчаяніе въ черное небо, всегда отвѣчающее слишкомъ поздно; тамъ зловѣщая старуха даетъ молодой дѣвушкѣ добрые совѣты, другая старуха уже снаряжаетъ красавицу для ночного шабаша большихъ городовъ, и еще старуха, еще старуха. Сколько ихъ! Справедливо кто-то сказалъ, что въ старыхъ городахъ бываетъ много старыхъ женщинъ. Это міръ Селестинъ, міръ высоко-талантливыхъ сводницъ, страшныхъ и мерзкихъ, какъ живые трупы. Среди хохочущей толпы, подъ конвоемъ альгвасиловъ, проѣзжаетъ на ослѣ колдунья; на ней надѣтъ дурацкій колпакъ и она обнажена до пояса. Испанская Гретхенъ сидитъ въ тюрьмѣ, за то что была чувствительна. Въ другой тюрьмѣ узницъ побѣждаетъ сонъ, и тюремныя стѣны черны, а громадное сферическое окно съ рѣшеткой придаетъ картинѣ міровой характеръ, сердцу чудится вѣчное сочетаніе, внѣ времени,

Ф. Гойя. 1746—1828. Снаряжаются.

и огромная гора видиѣется— за рѣшеткой. Гойѣ повсюду видятся горы, онѣ повторяются у него такъ же часто, какъ въ драмахъ Кальдерона. А тамъ дальше начинается уже настоящій апоѳеозъ дьявольскаго міра. Вотъ три вѣдьмы — парки, онѣ тонко прядутъ, окруженныя удавленными младенцами. Вотъ другія, онѣ раскрываютъ звѣриныя пасти и, какъ добрые труженики, отдыхая, нюхаютъ табакъ. Привидѣніица, уродливыя фигурки, ублюдки лиллипутовъ, начиняютъ свои животы, въ мирномъ благополучіи, за монастырскими стѣнами. Три дьявола снаряжаются въ путь за добычей, и одинъ остригаетъ другому когти, чтобы не быть узнанными, а третій, распростирая хищныя крылья, поднялъ вверхъ свою голову, и его раскосые глаза устремлены вдаль, а ноздрями онъ втягиваетъ въ себя воздухъ, какъ собака, почуявшая присутствіе дичи. Сонмы темныхъ духовъ и колдуній бѣшено несутся на шабашъ. Молодая колдунья, сидя на помелѣ, прячетъ лицо за спиною старой. Та уже знаетъ, куда летѣть. И только прекрасная герцогиня Альба, — въ блескѣ своей юности, съ крыльями бабочки вмѣсто головного убора, озаренная сокровенною чарой, — летитъ съ открытымъ лицомъ на трехъ фантастическихъ вѣдьмахъ. Можно подумать, что весь земной шаръ находится подъ властью колдуній и демоновъ. Они кишатъ вездѣ, они пируютъ, они всюду и отовсюду. Земля — ихъ царство. И только-ли земля? Голый колдунъ, окруженный вѣдьмами и препоясанный обычнымъ вѣдовскимъ поясомъ, на которомъ, какъ связка ключей, висятъ удавленные младенцы, показываетъ на предутреннее звѣздное небо и успокоительно говоритъ, что съ разсвѣтомъ они уйдутъ. Уйдутъ — куда? Это движеніе кощунственной руки, указывающей на звѣзды, — быть можетъ самое страшное изъ всего, что создала фантазія Гойи. Этимъ движеніемъ земной полудьяволъ стираетъ различіе между небомъ и землей. Въ царствѣ звѣздъ тѣ-же законы, что и здѣсь. Тамъ жизнь стиснута тѣми-же формами. Власть дьявола не имѣетъ пространственныхъ границъ.

Ф. Гойя. 1746—1828. Ихъ побѣждаетъ сонъ.

Итакъ, въ *Los Caprichos* Гойя какъ бы живетъ въ *Haunted Palace* Эдгара По. Это міръ волнующій, но глубоко чуждый нѣжности, міръ, гдѣ хохочутъ, но не улыбаются, кричатъ, но не плачутъ. Духъ вѣчно безпокойный, этотъ испанскій символистъ, устремляясь всегда въ безмѣрныя пространства фантазіи, жадно искалъ того, что видишь только въ сновидѣніи, дневномъ-ли, ночномъ-ли, но яркомъ. Онъ изображаетъ существа, вся сила которыхъ — въ неистощимой способности мѣняться, ускользать, мелькать, быть зыбкими.

Trémulas imágenes
Sin marcada faz.

(Трепетные образы безъ опредѣленнаго лица) *).

Los Caprichos — своего рода художественная теодицея, гармоническое оправданіе существованія зла — безконечнымъ разнообразіемъ его оттѣнковъ, гимнъ красотѣ чудовищнаго, которая потому и встаетъ, какъ красота, что она неисчерпаема. Гойя *лирически* захватилъ область отрицательнаго, онъ взялъ не внѣшнія его черты, а изобразилъ все то лицованіе, которое составляетъ интимную сущность богоотступнаго, кощунственнаго зла. Онъ взялъ мерзостное уродство міровыхъ диссонансовъ въ состояніи ихъ кипѣнія. Его демоны задыхаются отъ ощущенія радости бытія. Его жадныя колдуньи, окруженныя призраками растоптаннаго дѣтства, исполнены такого наслажденія, что невольно хочется сказать: „онѣ должны были явиться, онѣ имѣютъ право быть колдуньями, въ нихъ столько индивидуальной цѣльности, что безъ нихъ картина міроздания была бы неполна“.

*) José de Espronceda, El Diablo Mundo, Introduccion.

Ф. Гойя. 1746—1828. Ложа смерти.

Ф. Гойя.
1746—1828.
Варвары.

Съ такимъ художественнымъ инстинктомъ, Гойя не могъ не воспользоваться еще двумя темами, которыя напрашивались на его вниманіе, какъ испанца и какъ испанца наполеоновскихъ временъ: онъ создалъ серію офортовъ *La Tauromaquia*, *Торомахія*, и *Los Desastres de la guerra*, *Злополучія войны*. Здѣсь онъ остается тѣмъ же фантастомъ-импрессіонистомъ, какимъ онъ предстаетъ передъ нами въ *Los Caprichos*. Въ то время какъ Калло, съ которымъ его несправедливо сравниваютъ, изображаетъ въ своихъ *Бѣдствіяхъ войны* чисто внѣшнія стороны этого явленія и въ своей элегантности безсиленъ возбудить впечатлѣніе ужаса, Гойя создаетъ въ *Los Desastres de la guerra* цѣлую поэму, отмѣченную не выписанною элегантностью, а современнымъ импрессіонизмомъ, полную тонкихъ оттѣнковъ и окруженную атмосферой ужаса. Эта рѣзня, эти стычки испанскихъ крестьянъ съ чужеземцами, женщины, нападающія на солдатъ, мертвецы, съ которыхъ живые обдираютъ одежду, аллеи деревьевъ, гдѣ на каждомъ обнаженномъ столбообразномъ стволѣ виситъ удавленникъ, изуродованные трупы, посаженные на колъ, мертвыя головы съ закрытыми глазами и разметанными волосами, похожими на изсохшія травы, обрубленныя руки и ноги, повѣшенныя на вѣтви деревьевъ, какъ военныя ex voto, дымы пожаровъ вокругъ разграбленныхъ городовъ, ихъ жители, отъ голода превратившіеся въ скелеты, и эта удивительная примѣсь фантазіи, полусгнившій мертвецъ, высовывающій изъ могильной тьмы свою безжизненную руку и пишущій на бѣломъ листѣ роковое слово *Nada (Ничего)*, въ то время какъ сонмы привидѣній повисли надъ нимъ враждебными ликами, и вампиры, сосущіе тѣло усопшаго, и Сатана, съ холоднымъ лицомъ ростовщика, составляющій обвинительный приговоръ противъ человѣка, — все здѣсь окутано призрачнымъ свѣтомъ фантазіи и сковано цѣльностью лирическаго подъема.

С. Коровинъ.
Въ церкви.

Въ серіи *La Tauromaquia* быстрота и могучая свирѣпость быковъ и всѣ перипетіи, сопровождающія каждую corrida de toros, изображены съ чисто-испанскимъ пристрастіемъ къ этому пышному зрѣлищу, исполненному жестокой красоты. Каждый изъ офортовъ даетъ какую-нибудь новую черту, порывистую и характерную, новый оттѣнокъ перемѣнчивой фееріи.

Въ смыслѣ этой способности разнообразить, повидимому, одинъ и тотъ-же сюжетъ, интересны три офорта Гойи, изображающіе *Los prisioneros*, *Узниковъ*. Каждый изъ трехъ представляетъ новое настроеніе иного типа, и въ каждомъ офортѣ какой-нибудь отдѣльный штрихъ придаетъ картинѣ универсальный міровой характеръ. На одномъ офортѣ каменная стѣна съ частью сводчатой двери, совершенно черной, производитъ впечатлѣніе мертвой скалы; упрямый упоръ ногъ, полусогнутый, но гордый станъ, мрачное лицо, выражающее боль, но и презрѣніе къ боли, говорятъ, что это одинъ изъ семьи Прометея. На другомъ офортѣ, сквозь маленькій квадратъ, рѣшетчатое окно, струится свѣтъ, который странно совпадаетъ съ блеснувшей въ звѣрскомъ лицѣ мыслью о возможности бѣжать и отомстить; лицо en face — голова быка, готоваго броситься, выраженіе кошки, готовой вспрыгнуть. Это типъ злодѣя: освободите его черезъ какой угодно срокъ времени и онъ не замедлитъ кого-нибудь зарѣзать. На третьемъ офортѣ искривленное туловище какъ-будто качается на тяжелой цѣпи, концы которой пропадаютъ за краями офорта. Это длинная цѣпь, она уходитъ въ пространство, многіе умерли въ ея тискахъ, какъ на веревкѣ висѣлицы; руки сжаты, какъ при молитвѣ, голова мохната, но добродушна, она склонена на лѣвое плечо, отъ боли. Это несправедливо осужденный. Всѣ трое въ кандалахъ и въ колодкахъ. Первый, пока страдаетъ, думаетъ; второй, пока мучается, проклинаетъ; третій, пока томится, надѣется. У перваго рукъ не видно, у второго онѣ вывернуты назадъ, у третьяго онѣ кистями обращены къ зрителю.

С. Коровинъ.
У обѣдни.

Умѣнье тонко и неразрывно сливать психологическій строй художественнаго замысла съ настроеніемъ пейзажной обстановки составляетъ одну изъ характерныхъ особенностей Гойи, дающую возможность назвать его поэтомъ-символистомъ въ живописи. Воспринимая въ свою душу тѣни, мелькающія въ этомъ мірѣ, и роняя на картину міра тѣнь своей собственной мечты, Гойя самую природу сумѣлъ сдѣлать хищной, онъ нашелъ въ ней состоянія, полныя демоническаго. Стоитъ перелистовать альбомъ его *Фантазій* или *Злополучій войны*, и повсюду вы увидите зловѣщія полосы тучъ, убѣгающихъ незримыми краями въ безконечность, небо, кажущееся страшно глубокимъ, бездоннымъ, какъ пропасти, снившіяся Паскалю, воздухъ, насыщенный враждебными вѣтрами, горы, накиданныя неровными глыбами, точно камни, которыми бросались другъ въ друга гиганты во времена Хаоса, искаженные, изогнутые стволы деревьевъ, съ толстыми сучьями, точно изуродованные трупы какихъ-то получеловѣческихъ существъ, зданія, полныя тяжелой враждебности, окна, подобныя проваламъ, сферы, смѣющіяся надъ небесными тѣлами, круги, намекающіе на безвыходность тоски, — всюду у него угроза, надо всѣмъ кошмаръ, зрѣлище, исполненное мучительной и цѣльной красоты.

К. Бальмонтъ.

На берегу Іоническаго моря.

(*Окончаніе*).

VIII.

Таормина теплѣла съ каждымъ днемъ. Начинался сирокко, другой, лѣтній сирокко, недвижный, тяжелый—горизонтъ облегала лиловая, душная мгла и дышать казалось нечѣмъ. Пора было уѣзжать съ береговъ Іоническаго моря.

баронъ Г., который давно собирался сдѣлать вечеръ въ своей маленькой уютной виллѣ и показать намъ настоящую тарантеллу, —пришелъ звать насъ.

— У васъ будетъ много сицилiанцевъ?

— Что вы! Маленькій кружокъ своихъ людей. Я даже иностранцевъ, изъ моихъ знакомыхъ, не всѣхъ позову. У меня и мѣста нѣтъ. Мой Луиджи даже фотографіи печатаетъ въ кухнѣ.

Мы любили тѣсную и уютную виллу

С. Коровинъ. Избушка на курьихъ ножкахъ.

С. КОРОВИНЪ.
НА БОГОМОЛЬЕ.

барона Г. Низкій домикъ едва видный изъ-за ограды пышнаго, полнаго странныхъ розъ сада, узенькій балконъ, бѣлая стѣна надъ балкономъ, покрытая фіолетовыми крупными цвѣтами, и блѣдно-лиловыя глициніи, нѣжно-поникшія, изъ-подъ которыхъ выглядываетъ маленькій, дикій, избалованный Паскалино, босой, черноглазый, въ ярко-синей одеждѣ и красной, какъ макъ, шляпѣ съ опущенными полями — вѣчная модель барона Г. вмѣстѣ съ Неддой, черной собакой, которая отлично понимаетъ по-итальянски и очень привыкла позировать для фотографій. Самъ Г. днемъ почти всегда за работой, но любитъ, чтобы его навѣщали передъ обѣдомъ.

С. Коровинъ. Въ пути.

С. Коровинъ. Рисунокъ.

— Ахъ, что вы, что вы! — протестуетъ онъ, когда спрашиваешь, не помѣшалъ ли. Я такъ радъ... Luigi, кофе!

Луиджи — правая рука барона. Онъ занимается хозяйствомъ, печатаетъ фотографіи (у него, впрочемъ есть еще помощникъ, Мино). Луиджи наружность имѣетъ удивительную. Когда смотришь на это дикопрекрасное лицо съ короткимъ носомъ, съ бровями, странно разлетающимися — кажется, что видишь живого фавна, незапамятныхъ временъ.

Послѣ сѣраго дня ночь, когда мы собрались къ Г., наступила быстрая, черная, какъ чернила. Казалось, небо виситъ совсѣмъ близко надъ головою, такъ, что его можно тронуть,— и нельзя понять, пойдетъ или не пойдетъ дождь. Мы взяли было фонарь, — но скоро потушили его: кругомъ свѣтлаго пятна тѣснилась такая чернота, что идти казалось еще невозможнѣе.

Небольшая квадратная комната съ широко-

открытой дверью на балконъ была ярко освѣщена. Каменный полъ усыпанъ чѣмъ-то вродѣ отрубей, для удобства танцоровъ, лишняя мебель вынесена. Комната была сплошь увѣшана недурными картинами нѣмецкихъ и итальянскихъ художниковъ.

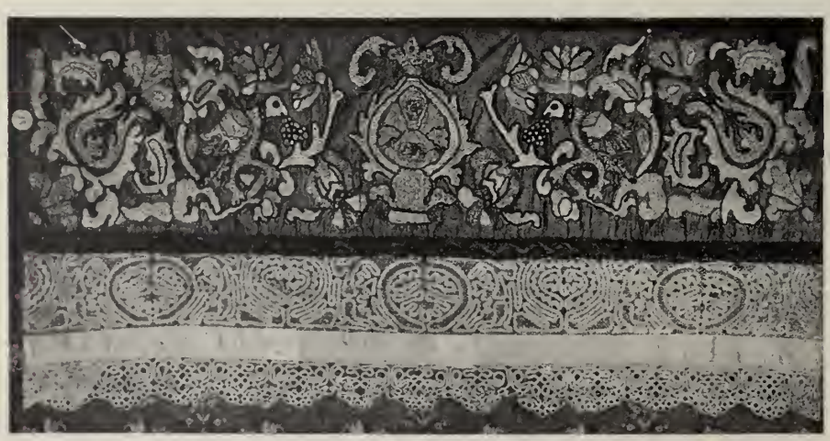
Вышивка по рисунку Е. Чоколовой.

Мы очутились въ совершенно нѣмецкомъ обществѣ. братъ хозяйки нашей виллы, недавно пріѣхавшій изъ Дрездена въ свою возлюбленную Таормину, множество его учениковъ, кое-какіе друзья барона... Исключеніемъ были только неизмѣнный signor il dottore, пряменькій, и чистенькій, да маленькая англичаночка, пріѣзжая, музыкантша, со стриженными, какъ у мальчика, волосами и съ мордочкой хитрой и любопытной мышки.

Музыканты, все тѣ-же большіе друзья добраго барона, сидѣли въ маленькой сосѣдней комнатѣ.

Молодые люди пили на темномъ балконѣ кофе и легкое сицилiанское вино. Угловатый, тяжело-звонкій нѣмецкій разговоръ такъ и раскатывался тамъ. Потомъ принялись танцовать. Сицилiанцы покорно изучили необходимую здѣсь, ради обилія нѣмцевъ, крейцъ-польку и, глядя на этотъ методично-граціозный, слащавый танецъ, — трудно было представить себя въ Сицилiи, а не въ Мюнхенѣ или въ какомъ-нибудь такомъ-же, спокойно сентиментальномъ, городкѣ. Крейцъ-полька плакала на сицилiанскихъ струнахъ, пары проходили, держась за руку, какъ въ менуэтѣ, и улыбаясь.

Изъ сада пахло розами, еще какими-то сырыми, ночными цвѣтами и темнымъ, влажнымъ тепломъ. Скромно-веселые звуки крейцъ-польки оборвались. Всѣ устали.



Вышивка по старинному русскому образцу.

Тарантеллу у Г. должны были танцовать четыре мальчика, первые танцоры Таормины. Одѣтые въ непестрый сицилiйскій костюмъ съ низко подвязаннымъ шарфомъ, съ короткой свободной курточкой, темноволосые и темногла-

Вышивка
по рисунку
Е. Чоколовой.

зые — они всѣ казались красавцами. Отъ Луиджи, по обыкновенію, трудно было оторвать взоръ — такимъ страннымъ онъ казался со своими разошедшимися вверхъ бровями и хищнымъ ртомъ. Мино былъ робкій и лукавый мальчикъ. Одинъ изъ танцоровъ нарядился въ длинный халатъ. Мино былъ даже босикомъ.

Сицилiанская тарантелла, повторяющіеся звуки въ быстромъ темпѣ, сначала кажется веселой, задорной; но, вслушиваясь въ нее, проникая въ смыслъ безконечно возвращающейся мелодіи, понимаешь ея несказанную тоску и печаль. Опредѣленнаго танца нѣтъ: всякій дѣлаетъ, что хочетъ, — и всякій, хотя пляшутъ они различно, старается попасть въ тонъ и тактъ этой, полной жаркой печали, музыкѣ. Темпъ ускорялся, движенія танцоровъ были быстрѣе, Мино, граціозный, какъ кошка, дѣлалъ чудеса; съ молодого лица, широкаго и красиваго, не сходила странная, какая-то серьезная улыбка. Тревожно-тоскливое впечатлѣніе производили эти красивыя, качающіяся фигуры въ маленькой, освѣщенной комнатѣ съ кирпичнымъ поломъ, съ темной дверью въ садъ, полной звономъ однообразно-плачущей мелодіи. Въ движеніяхъ даже Луиджи, этого юноши съ лицомъ фавна, не было дикости непосредственнаго чувства, огня — какъ не было ихъ въ неизъяснимой музыкѣ: въ ней проскальзывала порой болѣзненная страстность, недолгій порывъ, въ ней — и въ движеніяхъ танцоровъ, безсознательно подчиняющихся власти звуковъ.

Всѣ, даже тѣ, которые только-что танцовали робкую крейцъ-польку, такую далекую теперь — почувствовали въ кончившейся тарантеллѣ безнадежную гармонію, о которой трудно было говорить словами.

— браво, браво! — кричали добрые нѣмецкіе бурши-художники. Одинъ, самый толстый, былъ, впрочемъ, разочарованъ и пытался объяснить, что онъ ожидалъ больше... больше... Онъ не зналъ, какъ выразить свою мысль и только съ разлетомъ махалъ рукой. Его обидѣла грусть, онъ къ ней не былъ приготовленъ.

Мино и другіе танцовали еще нѣсколько разъ. Мино любилъ плясать. И каждый

разъ было то-же самое, каждый разъ та-же сосредоточенная улыбка на красивомъ лицѣ и безконечно-граціозныя, быстрыя движенія подъ звуки, полные неисходной печали, бездумной, почти тупой. Тутъ странное соединеніе, тутъ отзвукъ пѣсенъ сѣвера — и вскрики восточныхъ мелодій, монотонно-быстрое, отуманивающее круженіе дервиша.

Послѣ тарантеллы нѣмецкіе танцы уже не составились. Мы сѣли въ углу, на низкомъ диванчикѣ. Пора было собираться домой. Музыканты тоже кончили. Вдругъ баронъ Г., который былъ на балконѣ, сдѣлалъ намъ знакъ подойти.

На порогѣ теплая темнота обняла насъ. Изъ-за сада, близко — но такъ, что казалось далеко, — слышался звонъ струны. Это наши музыканты, уходя, хотѣли сыграть намъ старинную сицилiанскую серенаду, которую они не играли, вѣроятно зная, что ее нужно слышать издали, изъ темнаго воздуха и подъ небомъ.

Вышивка по рисунку. Е. Чоколовой.

Звуки были слабые, однообразно-звенящіе. Имъ вторилъ небольшой, грустный и пріятный теноръ одного изъ музыкантовъ. Если въ тарантеллѣ была тягучесть и тоска юга, такая близкая сѣвернымъ пѣснямъ — здѣсь, въ этой серенадѣ, только она, безконечная тоска и звучала, проникая до сердца. Все та-же струна слабо и настойчиво звенѣла, не переставая — и не хотѣлось вслушиваться въ слова и понимать ихъ,— хотѣлось отдаться благоуханной темнотѣ и этому горькому звону, настоятельному, жалобному, отъ котораго, казалось, сырые цвѣты чахнутъ еще безнадежнѣе...

Нѣмцы-художники притихли. Лицо стоявшей близко маленькой англичаночки-музыкантши было серьезно и сосредоточенно: вѣроятно она запоминала мотивъ.

Мы шли домой, ночь стала еще темнѣе и темнѣе, накрапывалъ рѣдкій, нерѣшительный дождь. Мы говорили о тарантеллѣ. Женщины здѣсь танцуютъ мало и неумѣло. Синьоръ докторъ утверждалъ, что ему не нравится тарантелла, что онъ предпочитаетъ кадриль, когда танцуютъ прекрасныя дамы, le belle donne. Но синьоръ докторъ былъ извѣстный рыцарь и даже изъ всѣхъ итальянскихъ поэтовъ предпочиталъ Аду Негри, потому что она дама.

IX.

А. Оберъ. Скульптура.

Наканунѣ отъѣзда изъ Таормины мы пошли утромъ сдѣлать послѣднюю длинную прогулку и замѣшкались до полдня на одной изъ горныхъ, узкихъ тропинокъ.

Было очень жарко. Солнце стояло въ зенитѣ, среди безоблачнаго неба. Мы сѣли подъ скалой, у тропинки. Солнце, казалось, съ каждой минутой усиливало свое неподвижное пламя. И все кругомъ, пронизанное властными лучами, цѣпенѣло, замирало. Море внизу было даже безъ тѣней, лежало темное, какъ небо. Олива противъ насъ, съ негустыми растопыренными сучьями, — ниже — черноватая листва апельсиновъ, высокая, въ ростъ человѣка, трава, полная солнца, — молчали, не двигались и точно и не могли бы двинуться. Воздухъ остановился, повисъ между солнцемъ и прогрѣтой насквозь землей. Вдали, за ущельемъ, виднѣлась Таормина, вся въ солнечномъ морѣ, недвижная. Легко подымались сѣрыя колонны стараго театра, и клочекъ неба между ними казался синѣе и жарче. Въ травѣ не слышно было ни жужжанья, ни шелеста. будто вся жизнь сразу кончилась, будто все усыпило, убило тяжелое, могучее сіянье полдня. Оцѣпенѣнье овладѣвало и нами, людьми. Мысли шли медленно. Все останавливалось — даже время — на окаменѣлой, сверкающей землѣ. Но въ этомъ неподвижномъ снѣ не было покоя. Въ тишинѣ, слишкомъ полной, горячей и невозможной — чуялось ожиданіе. И оно длилось, и наполняло сердце ужасомъ, который хотѣлъ разрѣшенья и казался тѣмъ нестерпимѣе, что не было ему никакой причины, и нельзя было ему предвидѣть никакого разрѣшенья.

А. Оберъ. Скульптура.

Полууснувшая память подсказала мнѣ старую сказку о богѣ Панѣ.

Такой-же блистающій, оцѣпенѣлый полденъ. Жизнь земли, подъ пронзительными лучами, достигла всей

силы и полноты — и остановилась на мгновенье въ своемъ предѣлѣ. Стоитъ горячій воздухъ, не дышатъ листья, обернутые къ солнцу, лишенные тайны, — молчитъ прямая, жаркая трава. И чѣмъ дальше длится это страшное мгновенье — тѣмъ сильнѣе душа

А. Оберъ. Скульптурное украшеніе.

всего живого ждетъ невозможнаго разрѣшенья молчанью. И вотъ, въ такой полденъ, среди такого молчанья — раздавался вдругъ неслыханный крикъ, наполняющій сразу и землю и небо. Крикъ этотъ былъ — самъ ужасъ, самъ послѣдній часъ. И все живое

бѣжало тогда навстрѣчу смерти. Птицы, взлетѣвъ, падали внизъ; стада кидались съ горъ или тонули въ морѣ; люди, приникнувъ къ землѣ, скрывали лица и умирали. И не было отчаянья въ этой смерти, а былъ огонь и счастье. А вопль веселья бога

А. Оберъ. Скульптурное украшеніе.

Пана, бога жизни и смерти, грохоталъ въ ущельяхъ и уходилъ за горизонтъ дрогнувшаго моря.

Порывъ горячаго урагана вдругъ облилъ насъ и разрушилъ чары неподвижнаго

дня. Вѣтеръ, пронесшись, задѣвая крыльями деревья и травы, — точно отвѣтилъ на мои мысли. богъ Панъ живъ, онъ вѣченъ, онъ тотъ-же, только ближе намъ, потому что мы стали ближе ему, потому что мы теперь, больше понявъ, больше чувствуемъ его правду и вѣчность. И когда люди отвернулись отъ него, ушли отъ солнца и радости, закрылись черными одеждами и возненавидѣли себя — онъ былъ все тотъ-же, все тутъ-же, могучій и прекрасный богъ. Онъ зналъ, что люди опять вернутся къ его солнцу, не найдя правды въ темнотѣ.

Все, такое-же, какъ и въ первый день, такое-же море и небо свѣтлѣли передо мной; но ничто уже не казалось мертвымъ моимъ открывшимся глазамъ. Смерть была тамъ, въ крошечной, яркой Таорминѣ на скалѣ, въ ея некрасивыхъ домахъ, въ ея маленькой, нехорошей жизни случайныхъ людей. Но это — мгновенная пыль, это — лиловая мгла сирокко; исчезнутъ маленькіе, исчезнутъ ненужные и случайные, безъ слѣда и безъ памяти... И опять будетъ прежнее, потому что оно вѣчное, будетъ великое — потому что живъ Великій Панъ!

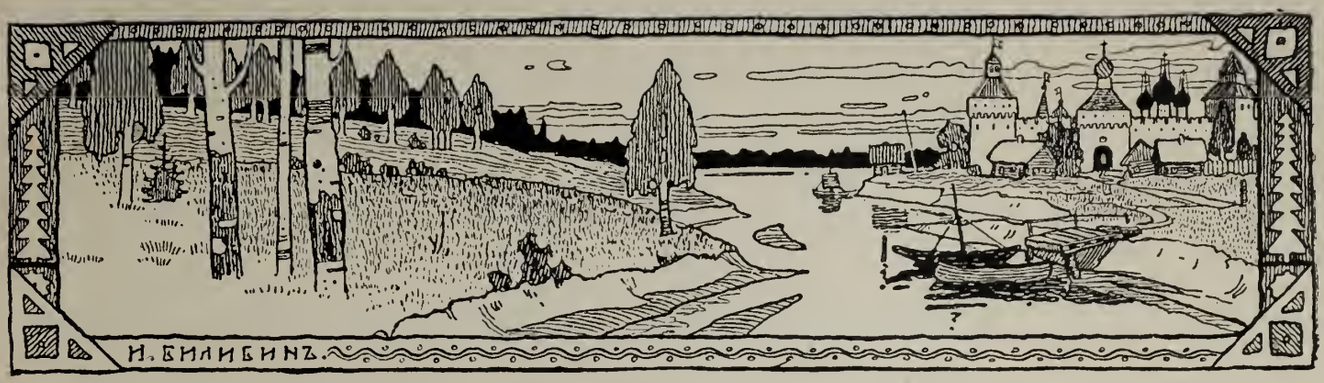
На другой день утромъ мы уѣхали изъ Таормины.

З. Гилліусъ.

А. Оберъ.
Скульптурное
украшеніе.

VEROCCHIO (1435-1488)

ЭТЮДЪ ГОЛОВЫ



ВЗГЛЯДЫ ВАГНЕРА НА ИСКУССТВО

(Изъ книги Richard Wagner poëte et penseur).

(Окончаніе).

IV.

Самымъ совершеннымъ произведеніемъ искусства является драма. Эта форма художественнаго творчества непосредственно дѣйствуетъ на человѣка, всецѣло охватываетъ его разумъ и чувства и кромѣ того всесторонне воспроизводитъ полноту впечатлѣній художника. Драма — будетъ-ли она результатомъ работы одного лица или результатомъ сотрудничества нѣсколькихъ художниковъ, — такимъ образомъ, вовсе не есть особый видъ или жанръ художественнаго творчества. По мнѣнію Вагнера, она — высшая художественная форма, синтезъ всѣхъ отдѣльныхъ видовъ искусства, которые достигаютъ своего высшаго расцвѣта, лишь соединяясь вмѣстѣ и направляя свои отдѣльныя усилія къ единой цѣли.

Главной задачей современнаго художника должно быть созданіе такого произведенія искусства, которое имѣло бы для нашего времени то же значеніе, что античная трагедія для эллинскаго міра.

Какъ можетъ зародиться такое произведеніе? Какимъ образомъ поэзія и музыка должны слиться, чтобы не противорѣчить другъ другу, не стѣснять другъ друга, а достигнуть внутренней связи, связи плодотворной по результатамъ, которыхъ онѣ не могли-бы достигнуть, дѣйствуя каждая отдѣльно въ своей сферѣ?

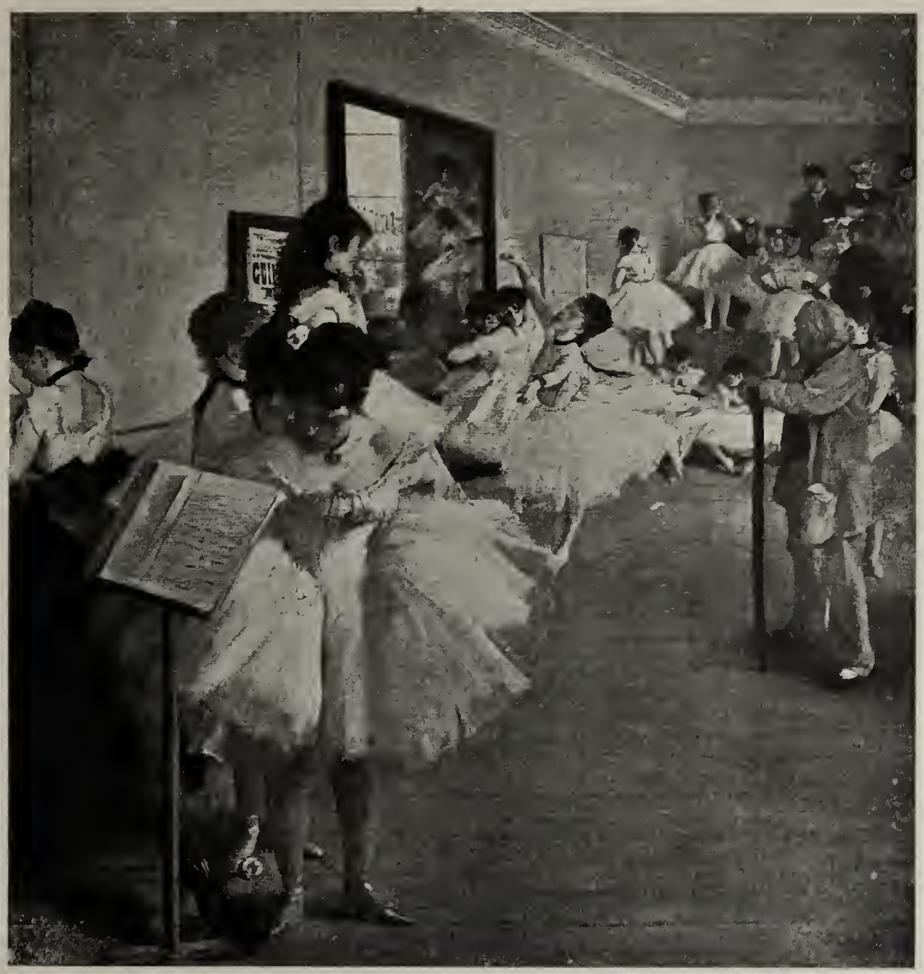
Разсмотримъ сначала роль поэзіи въ этой ассоціаціи.

Главная задача поэта, прежде всего, распредѣлить порядокъ дѣйствія. Онъ одинъ можетъ это выполнить, такъ какъ музыка, сама по себѣ, способна выражать только чувства. Поэтъ, наоборотъ, имѣетъ въ распоряженіи своемъ слово и черезъ него обращается къ разуму и воображенію; поэтому онъ можетъ, съ полною точностью, указать на дѣйствіе, описать ходъ его, выяснить его причины. Но, чтобы достичь своей цѣли, онъ долженъ обратиться не только къ разуму, а черезъ его посредство воздѣйствовать на чувствительность. Когда онъ вникаетъ въ какое-нибудь дѣйствіе, онъ не

можетъ поступать какъ философъ или историкъ, который сводитъ все къ наболѣе логичному и наболѣе ясному ходу мысли. То, что онъ долженъ изобразить, не есть впечатлѣніе, которое извѣстное событіе производитъ на сознаніе человѣка, но жизненная картина, которая получается при видѣ этого событія *инстинктивно*, безсознательно; онъ не долженъ стремиться описать событіе, какъ оно есть или, вѣрнѣе, какимъ оно представляется разсуждающему и анализирующему разуму; нѣтъ, онъ долженъ его изобразить такимъ, какимъ оно является непосредственно, внѣ всякаго разсужденія, примитивному человѣку при видѣ явленій природы. Примитивный-же человѣкъ выражаетъ свои взгляды на вселенную въ мифахъ; онъ населяетъ міръ сверхъестественными существами, которыхъ онъ представляетъ себѣ надѣленными разумомъ, чувствами, волей. Художникъ поступитъ такъ же: онъ создастъ мифы или воспользуется тѣми, которые раньше были созданы народнымъ воображеніемъ.

Всякое драматическое дѣйствіе должно отвѣчать двумъ условіямъ: оно должно быть достаточно значительно и, съ этой цѣлью, изображать какой-нибудь важный моментъ человѣческой жизни; съ другой стороны, оно не должно быть слишкомъ сложно, такъ какъ тогда оно не можетъ производить непосредственнаго впечатлѣнія на чувства. Для достиженія этого поэтъ долженъ соотвѣтственно обработать сюжетъ, довести его до главныхъ данныхъ, не умаляя вмѣстѣ съ тѣмъ его значительности и интереса.

Ш. Дегазъ. Примѣрка шляпы (пастель).



Ш. Дегазъ. Репетиція танцевъ.

Разъ драматическая тема найдена и упрощена до главныхъ своихъ очертаній, остается найти способъ—жизненный и вѣрный — ея осуществленія.

Если драматическое дѣйствіе должно быть понятно не только разсудку, но, прежде всего, *чувствамъ*, то и форма, въ которой оно представлено, должна обладать тою конкретною красотой, которая дѣйствуетъ не только на разсудокъ или воображеніе, но и на чувства. Между тѣмъ поэтъ не можетъ найти этой жизненной формы лишь въ своей отрасли искусства. Орудіе, которымъ онъ располагаетъ — языкъ — сталъ, въ особенности въ новѣйшія времена, слишкомъ отвлеченнымъ. Въ первобытную эпоху, когда говоръ и пѣсня сливались въ одно, изъ языка и пѣнія образовывалось то, что Вагнеръ называетъ первоначальной мелодіей (Urmelodie). Посредствомъ этой мелодіи, которую онъ подчеркивалъ жестами и мимикой, первобытный человѣкъ выражалъ свою мысль и, въ то же время, свои чувства, и это непосредственное проявленіе его мысли имѣло значеніе, понятное не только его разуму, но и его чувствамъ. Но, по мѣрѣ развитія, также какъ разумъ постепенно отдѣлился отъ инстинкта, такъ и говоръ отдѣлился отъ мелодіи.

Вмѣсто „первоначальной мелодіи“ мы имѣемъ теперь, съ одной стороны, порядокъ словъ, которыя не имѣютъ сами по себѣ никакой красоты и представляютъ только отвлеченные знаки, искусственно соотвѣтствующіе извѣстнымъ понятіямъ нашего разума, и, съ другой стороны, рядъ звуковъ, которые потрясаютъ нашу нервную систему, не пробуждая въ нашемъ сознаніи ничего опредѣленнаго. Между *самостоятельнымъ языкомъ словъ* и *самостоятельнымъ языкомъ звуковъ* не существуетъ никакой необходимой связи. Они независимы другъ отъ друга и даже нельзя ихъ противопоставить: совершенно безполезно сочинять музыку на данный текстъ, либо со-

Ш. Дегазъ.
Урокъ.

чинятъ слова къ готовой музыкѣ. Слово — выразитель *мысли*, а музыка — *чувства;* но мыслъ не передается музыкой, а чувство словами, такъ что связь между музыкой и словами, въ сущности, одна мечта.

Однако не менѣе извѣстно, что музыка стремится къ словамъ, а слова къ музыкѣ. Мы выше видѣли, какъ бетховенъ всю жизнь старался придать своимъ музыкальнымъ сочиненіямъ наиболѣе понятный и опредѣленный смыслъ. Съ другой стороны, мы видѣли, что музыкантъ, одиноко, не можетъ создать мелодіи; царство чистой музыки есть гармонія: соединяясь съ танцемъ, музыка получаетъ ритмъ. Поэтому музыкантъ можетъ создавать безконечное количество ритмовъ для данной мелодіи, но онъ не способенъ создать мелодіи, бывши служителемъ чистой музыки, опредѣлить, безъ посторонней помощи, рядъ ритмическихъ звуковъ, составляющихъ музыкальную фразу. Поэтъ достигаетъ не лучшихъ результатовъ, чѣмъ музыкантъ. Его стихи, правда, представляютъ смыслъ, доступный разуму, но они лишены всякой выразительной красоты. Они не проявляютъ никакого непосредственнаго воздѣйствія на чувства. Намѣренія поэта намѣчены, указаны, но не осуществлены. Поэзія возбуждаетъ разумъ, но никогда его не удовлетворяетъ. Сознавая свои недостатки, она стремится присвоить себѣ нѣкоторые музыкальные элементы. Искусствомъ стихосложенія и рифмы поэтъ старался придать своимъ стихамъ сходство съ ритмомъ и гармоніей. Но эти способы, условные и произвольные, положительно безсильны придать разговорному языку дѣйствительныя музыкальныя достоинства, такъ что и поэтъ оказывается не болѣе музыканта способнымъ создать мелодическую фразу.

Только поэтъ-музыкантъ успѣетъ тамъ, гдѣ потерпѣли крушеніе и поэтъ, и музыкантъ въ отдѣльности.

Если мы будемъ разсматривать созданія инстинктивнаго народнаго искусства, мы

замѣтимъ, что первобытный танецъ есть мимическое дѣйствіе; это дѣйствіе, выражающееся въ движеніяхъ танцоровъ, дополняется музыкой танца и Lied'омъ, который поютъ подъ эту музыку. Эти-же элементы мы находимъ въ музыкальной драмѣ. Перипетіи въ жизни влюбленныхъ, мимически переданныя танцоромъ, сдѣлались драматическимъ дѣйствіемъ, и это дѣйствіе, какъ-бы, *„протанцовано“ актеромъ на сценѣ.* Драматическая симфонія это музыкальная передача этого дѣйствія, а драматическая поэма — поэтическая его передача, также какъ Volkslied и мелодія — музыкальное и поэтическое выраженіе танца. Такимъ образомъ драматическая мелодія не есть

Ш. Дегазъ.
Этюдъ.

Ш. Дегазъ.
На скачкахъ.

музыкальное переложеніе драматической поэмы, какъ это допускали Gluck и его школа, но она дополняетъ драматическое дѣйствіе столько-же, сколько дополняетъ его сама поэма. Такъ что между поэзіей и музыкой хотя и нѣтъ полнаго соотвѣтствія, но каждая изъ нихъ представляетъ самостоятельное выраженіе того-же факта: мимическаго дѣйствія, представленнаго на сценѣ.

Такая поэма, гдѣ идея выражена въ нѣсколькихъ необходимыхъ словахъ, невольно взываетъ къ помощи музыки. Музыкантъ принимается за произведеніе на томъ мѣстѣ, гдѣ его покинулъ поэтъ и доводитъ его до благополучнаго конца. Поэтъ сузилъ и упростилъ: онъ свелъ къ драматическому дѣйствію, способному произвести впечатлѣніе на первобытнаго человѣка, огромную массу разрозненныхъ элементовъ, случайныхъ явленій, интересующихъ только разумъ; это драматическое дѣйствіе онъ изобразилъ простымъ наиболѣе выразительнымъ языкомъ. Но тутъ останавливается его власть, онъ можетъ обратиться только къ разуму, онъ не властенъ надъ *чувствами*. Онъ можетъ, слѣдовательно, только очень неполно выразить эмоціональную сторону своей драмы; онъ объясняетъ разуму, почему и какъ возникаетъ то или другое чувство, но онъ не можетъ сказать, что именно есть это чувство. Вотъ когда появляется музыкантъ: онъ развиваетъ, во всей ея полнотѣ, сторону душевныхъ волненій въ упрощенномъ драматическомъ дѣйствіи, сокращенную поэму, созданную поэтомъ; онъ великолѣпно описываетъ то, о чемъ тотъ умалчиваетъ. Мелодія — демаркаціонная линія царства поэта и царства музыканта. Мелодія даетъ полную музыкальную цѣнность гласнымъ звукамъ стиха и на этомъ основаніи она — поэзія. Но вмѣстѣ съ тѣмъ мелодія, какъ мы видѣли, — волнующаяся поверхность океана гармоніи и на этомъ основаніи она — музыка. Возьмемъ сравненіе Вагнера: поэтъ развертываетъ свою драматическую картину надъ волнами музыки; поэтическій образъ любуется своимъ отраженіемъ на поверхности водъ: этотъ подвижной и богатый красками отблескъ есть мелодія. „При ея посредствѣ, говоритъ

Ш. Дегазъ. Передъ выходомъ.

Ш. Дегазъ. Передъ скачками (пастель).

Вагнеръ, мыслъ поэта становится неизмѣненной; черезъ нее безконечное стремленіе, которое выражаетъ музыка, пріобрѣтаетъ ясность опредѣленнаго явленія. Мелодія есть искупленіе связанной поэтической мысли, которая при посредствѣ мелодіи возносится до сознанія полной свободы. Мелодія есть доброволѣно пріемлемая необходимость. Она — безсознателѣное, превращающееся въ сознателѣное и опредѣленное".

Мы видѣли, что поэтъ осуществляетъ свое намѣреніе прежде всего спѣтой со словами мелодіей, происшедшей самостоятелѣно изъ декламаціи. Эту мелодію, если мы ее разсмотримъ съ точки зрѣнія чистой музыки, можно сравнить съ горизонталѣной линіей, проведенной на поверхности гармоническихъ волнъ; каждая точка этой линіи есть вершина вертикалѣной звуковой колонны гармоническаго аккорда, идущаго отъ основнаго звука на поверхность. Пропѣтая мелодія остается несовершенной, если она раздается одиноко, безъ своихъ гармоническихъ основаній. При сочиненіи своихъ стиховъ, въ ушахъ поэта раздается не толѣко пѣніе, но и гармонія, которая есть составная часть пѣнія. Толѣко гармонизованная мелодія, мелодія, которая стала осуществима вслѣдствіе необычайнаго развитія современной музыки, симфонической музыки, въ состояніи вполнѣ совершенно и законченно выразить замыслы современнаго поэта. Но, предоставленный самому себѣ, поэтъ не можетъ создать основанія этой пропѣтой мелодіи.

Онъ, въ сущности, не вымышляетъ мелодію, а какъ бы предугадываетъ ее такою, какою она рисуется въ душѣ его сотрудника — музыканта.

Гончарное производство мастерской «Абрамцево».

Чтобы создать свою музыкальную драму, современный композиторъ обладаетъ изумительно выразительнымъ инструментомъ — оркестромъ. Въ какомъ направленіи будетъ онъ имъ пользоваться? Композиторы обыкновенныхъ, шаблонныхъ оперъ дѣлаютъ изъ оркестра огромную гитару, которая аккомпанируетъ пѣнію, или-же оркестръ у нихъ играетъ отрывки чистой музыки, которые должны нравиться сами по себѣ, безъ всякаго отношенія къ драмѣ. Иная судьба ожидаетъ оркестръ въ музыкальной драмѣ! Какъ поэтъ, создавая-ли дѣйствіе или сочиняя либретто, непремѣнно долженъ думать, что пишетъ для музыки, такъ и музыкантъ не долженъ писать ни одного такта безъ помышленія о самой драмѣ. Въ музыкальной драмѣ нѣтъ мѣста ни для чистой музыки, ни для чистой драмы. Оркестръ долженъ выражать то, чего нельзя выразить словами.

То, что разные актеры поясняютъ пантомимой для глазъ, то оркестръ пояснитъ для слуха. Человѣкъ не будетъ жестикулировать, обращаясь только къ разсудку своего собесѣдника: онъ удовольствуется разговоромъ; но если онъ захочетъ произвести впечатлѣніе на чувство слушателя, онъ немедленно присоединяетъ жесты къ словамъ и ими выражаетъ избытокъ треволненій, который нельзя выразить словами. Но этотъ избытокъ желательно выразить и музыкѣ. Пропѣтая-же мелодія, хотя и дѣйствуетъ на чувства, но, исходя отъ стиха, она можетъ выразить только ту мѣру чувства, которая доступна слову. То, что актеръ выражаетъ жестами, достигло-бы только глазъ, если-бы оркестръ не вмѣшался въ пантомиму актера, совсѣмъ какъ мелодія въ стихи поэта.

Но это далеко не все. Одна изъ главнѣйшихъ функцій оркестра эта та, что онъ легко можетъ воспроизводить состоянія души дѣйствующихъ лицъ драмы, во всей ихъ сложности; онъ можетъ выразить всю ихъ безсознательную или полусознательную

Ш. ДЕГАЗЪ.
РИСУНОКЪ.

Гончарное производство мастерской «Абрамцево».

жизнь. Словами человѣкъ выражаетъ преобладающее впечатлѣніе, которое наполняетъ его всего. Но почти всегда великія душевныя волненія подготовляются исподволь, предчувствіями, то опредѣленными, то неясными; они, кромѣ того, оставляютъ въ душѣ человѣческой воспоминаніе, которое, подъ вліяніемъ обстоятельствъ, можетъ пробудиться и появиться на порогѣ сознанія то яснымъ и сильнымъ, то туманнымъ и смутнымъ впечатлѣніемъ. Этимъ предчувствіямъ и припоминаніямъ оркестръ даетъ голосъ. Главнѣйшіе моменты драмы охарактеризованы мелодичными мотивами, которые обыкновенно или выражаются пѣніемъ, или подчеркиваются и передаются самимъ драматическимъ дѣйствіемъ. Эти мотивы, подхваченные и разработанные оркестромъ, по мѣрѣ того какъ соотвѣтственное впечатлѣніе зарождается или вновь пробуждается въ душѣ дѣйствующихъ

Гончарное производство мастерской «Абрамцево».

Деталь церкви Рождества Богородицы въ Нижнемъ-Новгородѣ.

лицъ драмы, наиболѣе яснымъ образомъ подготовляютъ, вводятъ зрителей во всю внутреннюю жизнь героевъ, которыхъ они видятъ на сценѣ. Напоминая различныя мелодическія темы, перекрещивая ихъ, составляя изъ нихъ различныя комбинаціи, музыкантъ достигаетъ изображенія, во всей его сложности, отлива и прилива, глубокихъ и поверхностныхъ теченій и волненій тѣхъ безпокойныхъ волнъ, которыя составляютъ внутреннюю сторону музыкальной драмы.

Въ одномъ изъ своихъ писемъ Вагнеръ назвалъ, часто упоминаемымъ и рѣдко понимаемымъ, терминомъ „безконечной мелодіи“ (unendliche Melodie) эту оркестровую симфонію, которая доставляетъ уху впечатлѣніе, соотвѣтственное тому, какое получается отъ игры актеровъ на сценѣ. „Оркестръ, говоритъ онъ, играетъ, въ музыкальной драмѣ, роль хора въ греческой трагедіи. Античный хоръ всегда присутствовалъ на сценѣ; по мѣрѣ того, какъ драматическое дѣйствіе развертывалось на его глазахъ, онъ старался разобрать причины, которыя двигаютъ дѣйствующими лицами и высказать свое сужденіе о драмѣ“. Роль оркестра Вагнеровской драмы аналогична съ хоромъ Грековъ.

Остатки стариннаго иконостаса.

Паперть церкви Воскресенія въ Ярославлѣ.

Онъ также постоянный свидѣтель всей драмы, онъ подчеркиваетъ всѣ слова дѣйствующихъ лицъ, снабжая гармоническими основами всякую пропѣтую ими арію; онъ дополняетъ ихъ жесты, ихъ позы, даже ихъ молчаніе: онъ знаетъ, что у нихъ на душѣ, онъ проникаетъ въ тайники ихъ души, онъ угадываетъ ихъ предчувствія и воспоминанія, которыя ихъ преслѣдуютъ. Но въ то время, какъ античный хоръ выражалъ свои сужденія въ отвлеченныхъ формахъ разсужденій и не принималъ участія въ дѣйствіи, современный оркестръ объясняетъ все, что онъ знаетъ, въ формѣ, которая производитъ непосредственное дѣйствіе на чувства, и это, по мѣрѣ того, какъ перипетіи драмы развертываются передъ зрителями. Своимъ непрерывнымъ присутствіемъ онъ создаетъ непрерывную-же музыкальную симфонію, разрѣзанную въ традиціонной оперѣ на рядъ независимыхъ номеровъ. Онъ служитъ то аккомпаниментомъ мелодіи пѣвца, то, усиливая свой голосъ, онъ овладѣваетъ мелодіей и беретъ на себя передачу слуху тѣхъ волненій, которыми полна драма. Отъ начала до конца, своимъ вмѣшательствомъ, онъ обезпечиваетъ непрерывность волнъ мелодіи и гармоническое единство общаго впечатлѣнія.

Такимъ образомъ, Вагнеровская драма есть результатъ тѣснаго сліянія, обоюднаго проникновенія поэзіи и музыки. Поэтъ создаетъ дѣйствіе: онъ опредѣляетъ всякое слово, всякій жестъ дѣйствующихъ лицъ; разъ это сдѣлано—драма создана для разсудка и зрѣнія; но ничего еще не сдѣлано для чувствъ и для слуха. Поэтъ вынужденъ будетъ усилить впечатлѣніе своего стиха, создавая мелодію. Но и этого недостаточно: надо дать этой мелодіи гармоническія основанія, надо переработать для слуха то, что выражаетъ жестъ,

высказать голосомъ оркестра всю сумму треволненій, которая содержится въ драмѣ и которую нельзя выразить словами. Къ созданію музыкальной драмы можно приступить двумя разными путями: со стороны поэзіи и со стороны музыки, начавъ съ Шекспира или съ бетховена. Музыкальная драма есть или „драма, которая обращается къ внутреннимъ чувствамъ человѣка и стала понятна сердцу черезъ музыкальное посредство“, или „симфонія, которая обращается къ внѣшнимъ чувствамъ и приняла опредѣленную и понятную разуму оболочку“. быть можетъ, послѣднее опредѣленіе больше подходитъ для характеристики Вагнеровской драмы. Главный учитель-художникъ Вагнера, артистъ, котораго онъ сильнѣе всего любилъ въ началѣ своей карьеры и не переставалъ прославлять всегда съ одинаковымъ увлеченіемъ, былъ не Шекспиръ, а бетховенъ, — бетховенъ, который всю жизнь боролся за осуществленіе въ музыкѣ своихъ поэтическихъ замысловъ, и который, черезъ эту геніальную и плодотворную ошибку, открылъ новые пути для искусства. Вотъ почему Вагнеръ, въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ сочиненій, пожелалъ такъ опредѣлить сущность своихъ драмъ: „*видимые подвиги музыки*“, „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“.

Г. Лихтенбергеръ.

Наличникъ окна Рождественскаго монастыря во Владимірѣ.

Художественная хроника

О древне-египетской красотѣ.

II.

Мы привели въ концѣ предъидущаго разсужденія удивительную египетскую виньетку — повидимому *окрыленнаго* и *идущаго* глаза. Всмотримся въ нее; вдумаемся въ ея мысль; вдумаемся въ нее не нашею, XIX-го вѣка и новой эры, мыслью, а древне-египетскою-же.

Здѣсь — тоже «зерно», т. е. точка зерна и зеренъ, но уже у человѣка: и выражено опять какъ «видѣніе» и «провидѣніе», какъ «глазъ», опредѣляющій «путь». Но уже здѣсь — съ крылами. «Летящее провидѣніе», «провидѣніе» не какъ «знаніе» только, но и какъ взлётъ *силъ* «ведущихъ» — такъ хочется перемѣновать, такъ нужно изъяснить рисунокъ. И удивительная эта виньетка повторяетъ, или, пожалуй, предшествуетъ *) не только Моисееву плану творенія съ его непремѣннымъ штрихомъ «по роду его», «по роду ихъ», но и одному замѣчательному мѣсту изъ Платонова *Федра* **). Собственно, она выражаетъ два стиха, приводимые Платономъ, но чтобы мысль ихъ была понятнѣе, мы приведемъ текстъ немного *передъ* и *послѣ* этихъ стиховъ.

Сократъ только-что объяснилъ «золотокудрому Федру» о предъ-мірномъ существованіи душъ, о ниспаденіи ихъ на землю, и о воспоминаніи прежняго своего существованія въ земныхъ странствіяхъ:

И долго на свѣтѣ томилась она
Желаніемъ чуднымъ полна...

«Такъ вотъ куда, любезный Федръ, привела насъ бесѣда о четвертомъ видѣ изступленія. Въ немъ находится тотъ, кто, видя здѣшнюю земную красоту и воспоминая о краснѣ истинной, *окрыляется*, и, окрылившись, пламенно желаетъ *летѣть* выспрь. Еще не имѣя силъ, онъ, подобно *птицѣ*, смотритъ вверхъ, а о дольнемъ, земномъ не заботится, какъ будто и въ самомъ дѣлѣ сумашедшій... Всякая человѣческая душа, какъ я раньше сказалъ, по природѣ своей созерцала Первообразъ сущаго; безъ этого она и не вошла-бы въ это, данное ей тѣло. Но вспоминать по здѣшнему (т. е. при созерцаніи земного) о тамошнемъ (т. е. предмірномъ и до-жизненномъ) легко не для всякой души; это не легко особенно для тѣхъ, которыхъ созерцаніе тамъ было кратковременно, и для тѣхъ, которые, ниспадши сюда, подверглись бѣдствію, т. е. подъ какими-нибудь вліяніями уклонились къ неправдѣ и забыли о видѣнныхъ ими священныхъ предметахъ»...

Какъ все это *сродни* нашему поэту:

Онъ пѣлъ о блаженствѣ безгрѣшныхъ духовъ
Подъ кущами райскихъ садовъ
О Богѣ великомъ онъ пѣлъ...
. . . . . .
И звукъ его пѣсенъ въ душѣ молодой
Остался безъ словъ, но живой...

«Остается немного душъ, у которыхъ еще довольно памяти; да и онѣ, *видя какое-нибудь подобіе тамошняго, такъ поражаются имъ, что выходятъ изъ себя* и, не имѣя достаточно разборчи-

---

*) „Книга усопшихъ“ — древнѣйшаго египетскаго происхожденія, до вхожденія туда Іосифа съ братьями и даже до вхожденія Авраама.

**) По поводу сдѣланнаго нами, въ гл. I настоящаго изслѣдованія, сближенія одного фрагмента изъ Лермонтова съ фрагментомъ-же изъ Іезекіиля — мы получили отъ крайне дорогихъ намъ лицъ упрекъ *въ неосторожности*. Это сближеніе было *преднамѣренно* и мысль его объяснится въ самомъ концѣ изслѣдованія; что все относящееся къ категоріи *отчества* и *материнства* (и его инстинктовъ), будучи до нашей эры относимо къ Лицу Благодѣющему, будучи молимо и просимо, — съ начала нашей эры, съ вѣка III—IV, и чѣмъ позднѣе, тѣмъ глубже, стало относиться къ категоріи явленій злыхъ, охвачено въ скобку „демонизма“. И Лермонтовъ, по дѣтству и необразованности, возвращаясь инстинктомъ къ „отчеству“, то выражаетъ ихъ въ гимнѣ — „Я, Матерь Божія, нынѣ съ молитвою“, то пугливо и слѣдуя толпѣ переименовывалъ ихъ („Сказка для дѣтей“, „Демонъ“) несоотвѣтствующимъ дѣлу образомъ.

ваго чувства, сами не понимаютъ, что̀ значитъ страсть ихъ. Приступая къ здѣшнимъ образамъ съ тусклыми здѣшними орудіями, немногіе, и то съ трудомъ, воспоминаютъ не здѣшніе ихъ прообразы. Восхитительно было зрѣть красоту тогда, когда, вмѣстѣ съ хоромъ духовъ слѣдуя за Зевсомъ, мы наслаждались дивнымъ видѣніемъ и зрѣлищемъ, посвящены были въ тайну, блаженнѣе которой и назвать невозможно; когда мы праздновали ее, какъ непорочные и чуждые зла, ожидавшаго насъ въ будущемъ (т. е. по ниспаденіи на землю). Допущенные къ непорочнымъ, простымъ, постояннымъ и блаженнымъ видѣніямъ, и созерцая ихъ въ чистомъ сіяніи, мы и сами были чисты и внѣ-могильны, т. е. внѣ этого тѣла, связывающаго насъ, какъ улитку связываетъ раковина... Вѣдь что касается красоты, то она блистала, существуя еще тамъ, — съ видѣніями; пришедши-же сюда, мы замѣчаемъ живость ея блеска и здѣсь, и замѣчаемъ это яснѣйшимъ изъ нашихъ чувствъ. Вѣдь между тѣлесными чувствами зрѣніе слыветъ у насъ самымъ острымъ, которымъ, однакожъ, не постигается разумность; иначе послѣдняя возбудила-бы сильнѣйшую любовь, еслибы могла представить зрѣнію столь-же непосредственно-живой образъ себя и всего достойнаго любви въ себѣ. Нынѣ этотъ жребій (т. е. быть созерцаемымъ и любимымъ) принадлежитъ одной красотѣ; ей только одной суждено быть нагляднѣйшею и любезнѣйшею. Впрочемъ, не свѣже-посвященный или застарѣвшій въ грязи стремится не сильно отсюда туда, къ красотѣ какъ небесному прообразу, если ея отпечатокъ и видитъ на комъ-нибудь здѣсь. Безъ уваженія и нища удовольствія, онъ повторяетъ животныхъ, не постигая открытаго одному только человѣку. Напротивъ, свѣже-посвященный и долго созерцавшій тамошнюю красоту (т. е. «среди хоровъ духовъ»), при взглядѣ здѣсь на бого-образное лицо, хорошо отпечатлѣвшее на себѣ красоту или какую-нибудь безтѣлесную идею, сперва приходитъ въ трепетное волненіе и объемлется какимъ-то страхомъ по-ту сторонняго бытія; потомъ, присматриваясь, чтитъ его какъ бога, и, еслибы не страхъ прослыть потерявшимъ память въ изступленіи — онъ приносилъ-бы жертвы любимому существу, будто священному изваянію или богу... *Перо* *), вздымаясь и поспѣшно выбѣгая изъ корня, разростается во всѣхъ видахъ души его, потому что нѣкогда душа была вся *перната*. .»

Вотъ, можетъ быть, разгадка, хоть какая-нибудь разгадка той логики мысли или логики воображенія, почему въ Египтѣ, какъ и въ Апокалипсисѣ, среди четырехъ, и поклоняемыхъ и поклоняющихся, «животныхъ передъ Престоломъ Божіимъ», одно взято — *пернатое*: «одно животное какъ-бы съ лицомъ *орлинымъ*...»

«Въ это время, продолжаетъ Сократъ, душа цѣлымъ своимъ существомъ кипитъ и брызжетъ; и какое страданіе бываетъ отъ зубовъ, когда они только-что начинаютъ рости, т. е. зудъ и несносное раздраженіе десенъ *), то-же самое терпитъ и душа человѣка, начинающаго выращивать перья: выращая ихъ, она находится въ жару, раздражается. Взирая на непорочную красоту — душа подымается въ какомъ-то вихрѣ, разжигается, испытываетъ легкость отъ скорбей и радость. Когда-же одна остается, то отверстія, изъ которыхъ спѣшатъ выбиться перья, засыхаютъ, а, засыхая, сжимаются и замыкаютъ въ себѣ ростки перьевъ. Эти ростки, запертые внутри, бьются на подобіе пульса и толкаются во всякій преграждаемый имъ выходъ, такъ-что душа изъязвляется со всѣхъ сторонъ, мучится и терзается, и только одно воспоминаніе о прекрасномъ радуетъ ее. Смѣшеніе этихъ противоположностей повергаетъ душу въ странное состояніе; находясь въ междучувствіи, она непстовствуетъ, и, какъ бѣшеная, не можетъ ни спать ночью, ни оставаться на одномъ мѣстѣ днемъ, но бѣжитъ съ своею жаждою туда, гдѣ думаетъ увидѣть обладателя красоты, а увидѣвъ его успокаивается, освобождается отъ уязвленій и скорби, и въ тѣ минуты питается сладчайшимъ удовольствіемъ Тутъ забываются и матери, и братья, и друзья, тутъ нѣтъ нужды, что черезъ нерадѣніе гибнетъ имущество. Презрѣвъ всѣ обыкновенныя правила своей жизни и благопристойія, которыми гордилась когда-то, она готова рабствовать, потому-что не только чтитъ его какъ обладателя красоты, но и находитъ въ немъ единственнаго врача своихъ скорбей. Эту-то страсть, мой прекрасный Федръ, я говорю тебѣ — люди ее называютъ Эросомъ; но услышавъ, какъ называютъ ее боги, ты, по молодости, непремѣнно будешь смѣяться. Объ Эросѣ есть два стиха, которые, какъ я полагаю, заимствованы изъ тайныхъ стихотвореній какими-нибудь гомеристами-рапсодами. Поются-же они такъ:

*) Платонъ выше развилъ мысль, что „слѣдуя за Зевсомъ“, душа „въ горнемъ мірѣ“ была крылата; пока, сломавъ крыло — не пала безкрылая на землю; но *мѣсто* крыла и даже возможность *отращиванія* его сохраняется здѣсь на землѣ.

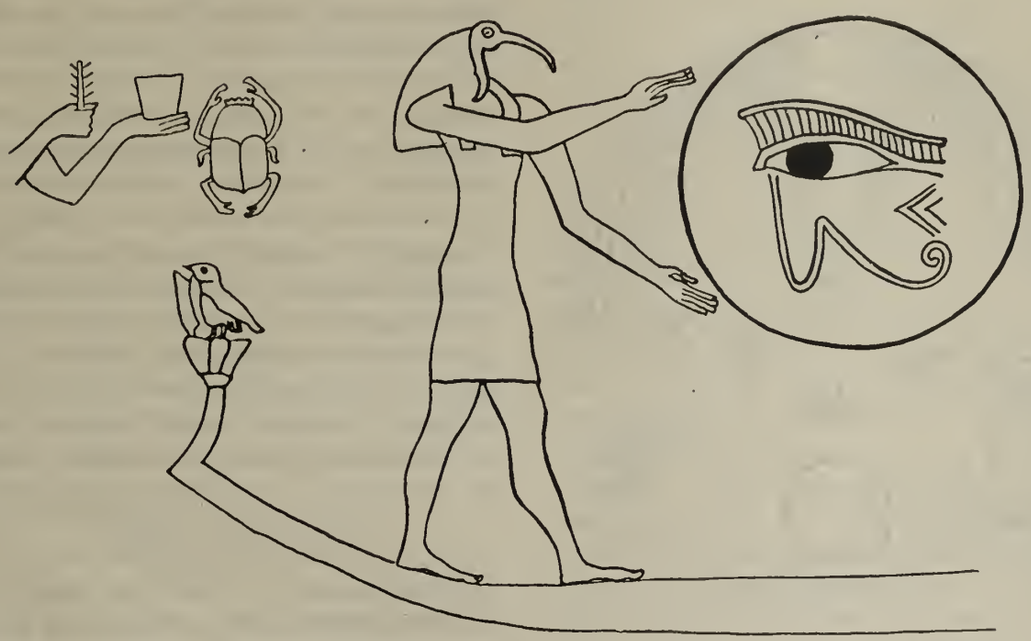
*) Говорится объ извѣстной болѣзни младенческаго возраста

Это *пернатое* у людей называется Эросъ
.....У боговъ оно Птеросъ *) (= „крыловращатель").

«Приведеннымъ стихамъ», кончаетъ Сократъ рѣчь свою, «можно вѣрить и не вѣрить: но причина и страсть людей любящихъ — *это самое*» **).

Рѣчь падаетъ въ самую точку египетскихъ изображеній — «подъ деревомъ», или «подъ человѣкомъ», «въ человѣкѣ». Но замѣчательно, что слово «крыловращатель» какъ-бы срисовано съ приведенной виньетки въ «Книгѣ усопшихъ». И всѣ характерныя выраженія Платона выражены въ другихъ египетскихъ изображеніяхъ, напр.. отношеніе какъ-бы богослужебное ***) («приносилъ-бы жертвы какъ священному изображенію или богу», см. выше).

передъ этой простою каплею, но съ «провидящимъ Окомъ» въ ней, «воздѣвъ руки «горѣ», какъ Сократъ передъ Федромъ или передъ нимъ-же самъ Платонъ; все это — на ладьѣ, т. е. плыветъ, движется «въ раздѣленіи чувствъ», и сама лодочка оканчивается бутономъ съ «древа-жизни»; а надъ нимъ, пожалуй, и «крыловращатель», во всякомъ случаѣ «съ лицомъ» какъ-бы «орлинымъ». Двѣ руки, въ той-же благоговѣйной позѣ и приносящія дары (чаша и вѣтвь) передъ Скарабеемъ, выражаютъ по существу то-же самое, что и молитва Тота; но мысль Скарабея не входитъ пока въ нашу тему. Вотъ еще рисунокъ *), гдѣ «ока» нѣтъ, но взята другая сторона — звѣздное, «Зевсово» (по Платону) происхожденіе



ФИГ. 4.

На помѣщенномъ рисункѣ взята капля «живой воды», ну, той самой, за которою спѣшилъ Рустемъ; и птиценосный Тотъ, этотъ египетскій Платонъ, «предсѣдатель книжныхъ залъ» — какъ онъ опредѣляется въ нѣкоторыхъ надписяхъ, стоитъ

этого ока въ деревѣ или въ человѣкѣ; здѣсь взята «душа» — «капля» не съ «отростающими на землѣ крыльями», но съ несломанными въ пареніи среди сонмовъ духовъ:

И *небо*, и *звѣзды*, и тучи — толпой
Внимали той пѣснѣ святой...
Онъ *душу младую* въ объятіяхъ несъ...

Почти самое замѣчательное въ этомъ рисункѣ, это то, что уморительные слѣпыши-египтяне не преминули въ каждую звѣздочку вложить «душу живую», т. е. повторить въ ней каплю, которая и

*) Слово *Птеросъ*—не находится въ греческомъ языкѣ, и встрѣчается единственный разъ только здѣсь у Платона; т. е. оно имъ придумано для выраженія своей собственной и оригинальной мысли. „Птериксъ" (πτερυξ) — по гречески *крыло*.

**) Платонъ. „Федръ", 249 E—252 C.).

) Фиг. 4 — см. ***Lepsius „Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien", 12-томный атласъ снимковъ съ египетскихъ древностей. Приведенное изображеніе находится въ большомъ храмѣ. въ Дендерѣ.

*) Фиг. 5—Ombos, grosser Tempel, Philae. У Lepsiusa въ его „Denkmäler".

«на землѣ-низу», и «на верху — горѣ» равно является у нихъ поклоняемой. Въ самомъ дѣлѣ, гипотеза астрономовъ (нашихъ), что солнце пылаетъ и свѣтитъ «отъ множества метеоритовъ, на него падающихъ и развивающихъ громадную теплоту ударомъ паденія» — чудовищна. На *всѣ* вѣдь звѣзды (= тоже «солнца») должны падать такіе «метеориты», и гдѣ-же имъ взяться на цѣлое небо, и особенно падать неистощимо отъ «начала паки бытія». Тогда міръ долженъ быть полонъ-метеоритовъ, и сколькимъ-же «планетамъ», «спутникамъ» должно было для этого разбиться («метеориты суть осколки разбитыхъ планетъ» по гипотезѣ ученыхъ-же). Цѣлый *сонъ* метеоритовъ, *сонъ* (т. е. выдумка,

ФИГ. 5.

во-истину «гипотеза») — «исчезнувшихъ планетъ» для того простаго и милаго явленія, что солнце грѣетъ наши старыя кости пять тысячъ лѣтъ. Чудовищная несообразность; азбука мышленія, гдѣ *б* побиваетъ *а* и никто ничего не понимаетъ въ природѣ, дешифрируя ее при помощи этой азбуки. Звѣздочки — капельки: не вѣроятнѣе-ли это? Живыя капельки, «животныя» — почему нѣтъ? Творецъ взялъ кропило, и, погрузивъ его въ «живую воду», въ «воду-жизни», — въ радостный день сотворенія, въ «четвертый день» сбрызнулъ таинственную влагу къ востоку — и вышли восточныя созвѣздія, на западъ — и вышли западныя созвѣздія, на сѣверъ — и тамъ зажглись свои огни, на югъ — и загорѣлся «Большой крестъ» (созвѣздіе южнаго неба). Такъ и не потухаютъ, и даже не охлаждаются огоньки: какъ медвѣдь встаетъ по веснѣ съ тою-же температурою, съ какою онъ заснулъ по осени. Медвѣдь — и медвѣдица. Такъ и небесная медвѣдица, «Большая медвѣдица», сколько ни испускаетъ тепла и свѣта изъ своей шкуры, сосетъ себѣ лапу и не можетъ остынуть среди межъ-звѣздной, т. е. ужасающей, до стоградусной стужи. Вторая прелесть рисунка — опять бутоны; бутономъ окапчивается лодка; бутонъ растетъ изъ палки, какъ онъ выросъ нѣкогда изъ Ааронова жезла, около него вращается рулевое весло; и даже веревка, которою передвигаютъ руль, какъ-бы воскреснувъ изъ мертвеннаго льна, фабричнаго льна, тоже распустила на себѣ цвѣточекъ. И вотъ это-то и есть причина странныхъ волненій, которыя Платонъ описываетъ и вѣроятно ощущалъ, а вовсе не скульптурная «красота», на которую онъ ссылается. Да вѣдь самъ же онъ говоритъ, что все дѣло — въ «птеросѣ», и странныхъ «крылахъ» его, и возбуждаемомъ имъ «иареніи». Что за красота! — Но много — тайны! Во всемъ монологѣ Платона есть одна ошибка, или, точнѣе, недосмотръ и темнота къ главной сторонѣ явленія. Онъ не обращаетъ вниманія на *возрастъ* бесѣдующихъ лицъ; и не видитъ, что въ Федрѣ главная притягательная сила — его *непорочность*. *Небесна* — она; около нея — звѣзды; она вызываетъ у насъ, «зудъ перьевъ сломаннаго крыла», чтобы летѣть *за нею*, *вслѣдъ ей* къ Зевсу-ли, или соотвѣтственно нашимъ днямъ:

О Богѣ великомъ онъ пѣлъ — и хвала
Его не притворна была.

Ужъ если кто̀ есть Богъ, ужъ если что̀ есть Онъ то — *непорочность*, Онъ — «Святый». И вотъ «напоминающее»-то объ этомъ святомъ, напоминающее его видомъ — мы и любимъ, волнуемся, и какъ онъ правдиво написалъ — вдругъ забываемъ «отца», «мать», «друзей», «имущество» и бѣжимъ, презирая всякія приличія, чтобы ненасытно созерцать его. Гамма наблюденій Платона не была достаточна: мы прожили лишнихъ двѣ тысячи лѣтъ, а въ эти годы морщинки «Лика Человѣческаго» углубились и мы можемъ выпуклѣе прочитать на немъ буквы, казавшіяся слитыми, неясными греческому мудрецу.

В. Розановъ.

(*Продолженіе будетъ*).

Мнимая побѣда русскаго искусства.

Всѣ мы внѣшними чувствами воспринимаемъ явленія, но лишь немногимъ изъ насъ удается проникнуть въ ихъ смыслъ, находить между ними внутреннюю связь. Попытку описать явленіе и въ то же время проникнуть въ его смыслъ, объяснить его причину, я нашелъ въ № 8307 «Новаго Времени» въ музыкальной корреспонденціи изъ Вѣны, озаглавленной «Два духовныхъ концерта». Попытка эта настолько занимательна, что я намѣренъ сказать о ней нѣсколько словъ.

Дѣло въ томъ, что недавно пріѣхалъ въ Вѣну итальянскій композиторъ аббатъ Перози и далъ концертъ, въ которомъ дирижировалъ своею ораторіей «Воскресеніе Христа», написанной для голосовъ, соло и хора съ органомъ и большимъ оркестромъ. Ораторія имѣла успѣхъ. Черезъ нѣсколько дней, въ той же залѣ, дали концертъ пріѣхавшіе изъ Москвы синодальные пѣвчіе и исполнили обычный свой репертуаръ изъ Бортнянскаго, Львова и т. п. Пѣвчіе имѣли еще большій успѣхъ. Корреспондентъ «Новаго Времени» строго осуждаетъ музыку аббата Перози и въ успѣхѣ нашихъ соотечественниковъ видитъ полную побѣду «восточной, православной церковной музыки» надъ «западною, католическою».

Знаменитость аббата Перози кажется нашему аристарху нетолько незаслуженною, но съ перваго взгляда даже непонятною. Впрочемъ, онъ не робѣетъ передъ загадочностью феномена и, подумавши, находитъ ему объясненіе.

«Въ чемъ же тайна успѣха этой посредственности? А вотъ въ чемъ. Поставьте на эстраду оркестръ въ 150 человѣкъ (32 скрипки, 8 віолончелей, 8 контрбасовъ, соотвѣтственный *духовой и мѣдный* (sic) оркестръ, 3 арфы и т. д.); пошлите двухъ трубачей съ диковинными трубами, задернутыми флеромъ, на хоры, гдѣ помѣщается исполинскій органъ, принимающій тоже участіе въ ораторіи во всѣхъ мѣстахъ, гдѣ говоритъ Христосъ; другихъ двухъ *трубачей* пошлите съ *валторнами*» (курсивъ не въ подлинникѣ, это *я* удивился) «тоже на хоры, но скройте ихъ отъ публики, предоставляя имъ соло во всѣхъ патетическихъ мѣстахъ; далѣе, поставьте хоръ мужской въ 100 итальянскихъ пѣвчихъ, такой же женскій хоръ, пополненный еще вѣнскими аристократическими девотками—и заставьте все это пѣть, то поперемѣнно, то вмѣстѣ, и получится невиданный огорашивающій эффектъ. Кромѣ того Перози ввелъ въ свои ораторіи солистовъ, напримѣръ, въ «Воскресеніи Христа» сопрано—Марія Магдалина, контральто — Марія, Христосъ — баритонъ. Пилатъ — басъ... Всѣ они прекрасные исполнители, взятые, какъ значилось на афишахъ, изъ миланской оперы «Scala».

За исключеніемъ одного, средства, употребленныя аббатомъ Перози, не отличаются новизною. Читателю не безъизвѣстно, что партіи соло въ ораторіяхъ бывали и прежде; гораздо труднѣе найти такую ораторію, въ которой бы ихъ не было. Не диво и то, чтобы эти партіи исполнялись первоклассными пѣвцами. Далѣе, сочиненія для большаго оркестра съ органомъ также давно изобрѣтены. Хоръ въ двѣсти человѣкъ—почтенная сила, но намъ случалось слышать хоры и въ пятьсотъ человѣкъ и болѣе. Именно въ исполненіи ораторій большія массы встрѣчаются чаще, нежели гдѣ-либо, потому что ораторіи исполняются на фестиваляхъ. Во всемъ этомъ нѣтъ пока ничего неслыханнаго, и мнѣ кажется, что со всѣмъ этимъ можно еще провалиться. А дѣйствительно ново то, что композиторъ посылалъ трубачей играть на валторнахъ. Вотъ этотъ эффектъ вполнѣ оригиналенъ. Можно только пожалѣть, что смѣлый новаторъ остановился на первомъ шагѣ. Ужъ послалъ бы за-одно скрипачей играть на віолончеляхъ, альтистовъ — на гобояхъ, первую флейту — на контрфаготѣ, вторую — на басовой тубѣ, англійскій рожокъ — на большомъ барабанѣ, а литавриста — на всѣхъ трехъ арфахъ. Навѣрное получился бы еще болѣе «невиданный огорашивающій эффектъ».

Если я нашелъ мало новаго въ итальянскомъ композиторѣ, какъ его описываетъ корреспондентъ «Новаго Времени», то тѣмъ болѣе я усмотрѣлъ новизны въ произведеніи самого корреспондента. Этотъ такъ и сыплетъ открытіями. Мы узнаемъ отъ него, что Палестрина всѣми забытъ; что онъ же, Палестрина, сочинялъ ораторіи; что въ этихъ ораторіяхъ господствуетъ речитативъ; что творецъ «Боже Царя храни» Львовъ отличался «чудною модуляціей аккордовъ»; что «католическая музыка поражаетъ шумомъ и трескомъ *органа*, ревомъ оркестра и вокальнаго хора, огорашивающихъ слушателя до того что онъ, подавленный и потрясенный, начинаетъ ощущать величіе восхваленнаго Бога и шептать misereге», и т. д. Эти открытія составляютъ личное достояніе автора и въ то же время самую бросающуюся въ глаза сторону его статейки. Но собственно изъ-за нихъ не стоило бы браться за перо. Велика ли важность въ томъ, что какой-то любитель, незнакомый даже съ первоначальными основаніями нашего искусства, почувствовалъ потребность печатно высказать свои впечатлѣнія и при этомъ нагородилъ

чепухи? Глупости о музыкѣ ежедневно печатаются въ огромномъ количествѣ; онѣ то и дѣло встрѣчаются и въ такихъ изданіяхъ, которые по другимъ предметамъ отличаются содержательностью и разборчивостью. А въ «Новомъ Времени» музыкальныя диковины прямо составляютъ необходимый ингредіентъ и, подобно міру насѣкомыхъ, поражаютъ числомъ какъ видовъ, какъ и недѣлимыхъ. Угнаться за ними за всѣми нѣтъ возможности, нѣтъ и пользы, а въ общемъ ихъ какофоническомъ хорѣ голосъ вѣнскаго корреспондента, человѣка музыкально-невмѣняемаго, едва ли звучитъ на много фальшивѣе голоса спеціальныхъ сотрудниковъ, отъ которыхъ, казалось бы, мы вправѣ требовать пониманія дѣла.

Но въ статьѣ вѣнскаго корреспондента мы снова встрѣчаемся съ однимъ заблужденіемъ, раздѣляемымъ многими людьми гораздо менѣе его притязательными, и это-то заблужденіе составляетъ уже не веселую, а прискорбную сторону явленія. Я разумѣю представленіе о русской духовной музыкѣ, какъ объ искусствѣ серіозномъ, возвышенномъ, вполнѣ національномъ и имѣющемъ корни въ священной древности. Увы, такой духовной музыки у насъ нѣтъ. Нѣтъ въ нашей музыкѣ ничего соотвѣтствующаго тѣмъ жемчужинамъ церковной архитектуры, которыми глазъ любуется въ Москвѣ и во многихъ провинціальныхъ городахъ. Наша духовная музыка — дѣтище второй половины XVIII вѣка, времени, безспорно процвѣтанія музыки, но только не духовной. И въ самомъ Гайднѣ и Моцартѣ духовная музыка составляетъ слабѣйшую сторону, но въ нашихъ Бортнянскихъ и имъ подобныхъ вы не найдете вѣянія ни Гайдна, ни Моцарта. Наша духовная музыка — тоже рококо, но только рококо низменное и бездарное. Какъ банальнѣйшій церковный фасадъ временъ упадка къ фасаду реймсскаго собора, такъ искусство нашихъ Львовыхъ и Бортнянскихъ относится къ великимъ твореніямъ западной церковной музыки, конечно не послѣднихъ полутораста лѣтъ, а великихъ эпохъ процвѣтанія религіознаго искусства, все равно — будемъ ли мы брать для сравненія міръ Лассо и Палестрины или столь отличный отъ него міръ протестантскаго хорала съ Себастіаномъ Бахомъ во главѣ. Я очень хорошо знаю, что поколѣніе за поколѣніемъ вѣрующихъ плачетъ, слушая рутинныя и слащавыя гармоніи нашихъ церковныхъ «сочиненій» и «переложеній»; тутъ дѣйствуетъ прежде всего религіозное настроеніе, затѣмъ привычка слуха, усвоенная съ дѣтства, и наконецъ во многихъ случаяхъ высокое качество голосовъ и виртуозность исполненія, которыми мы дѣйствительно можемъ похвалиться.

Все это далеко не ново, все это выдумалъ не я, лютеранинъ, а думали и вслухъ говорили люди несомнѣнно-православные, Глинка, князь Одоевскій, митрополитъ Евгеній. Но рутина сильна и именно въ этой сферѣ еще не покачнулась ни на іоту. Всего обиднѣе и для художественнаго и для патріотическаго чувства, когда насъ восхваляютъ за несуществующія заслуги, тогда какъ у насъ есть заслуги вполнѣ-реальныя и весьма почтенныя. Въ сферѣ музыки свѣтской, въ сферѣ оперы и симфоніи мы хотя и очень молоды, но можемъ за себя постоять. Немногіе пока, но превосходные представители нашей свѣтской музыки съ каждымъ годомъ пріобрѣтаютъ болѣе и болѣе авторитета на Западѣ, и это поступательное движеніе вполнѣ законно, вполнѣ отрадно. Когда я читаю что «Жизнь за Царя» съ успѣхомъ прошла гдѣ-нибудь во Франціи, въ Италіи, въ Германіи, въ Чехіи, я ощущаю сладкую гордость: за такого соотечественника нечего краснѣть, такого мастера дай Богъ и Чехамъ, и Нѣмцамъ, и Французамъ и Итальянцамъ. Но ничего нѣтъ лестнаго въ томъ, что въ странѣ, гдѣ нѣкогда звучали хоры Жоскина и Орландо Лассо, гдѣ черезъ двѣсти лѣтъ раздавались аккорды Баха и Генделя, имѣютъ случайный успѣхъ Березовскій или Турчаниновъ. Ничего нѣтъ лестнаго въ томъ, что произведенія слабыя и устарѣлыя, отъ авторитета которыхъ намъ давно пора отдѣлаться дома, временно всплываютъ за границей, нравятся неразумной толпѣ, а знатокамъ внушаютъ пренебрежительное о насъ мнѣніе, какъ будто бы мы и въ самомъ дѣлѣ не можемъ изобрѣсти ничего лучшаго. И если замирающее pianissimo, эффектно исполненное образцовымъ хоромъ, на минуту импонировало нѣмцамъ — погодите радоваться, господа, погодите праздновать побѣду Востока надъ Западомъ: вѣрьте, что въ этой побѣдѣ русскій геній и русское искусство не причемъ.

Ларошъ.

«Сезонъ московской оперы».

Пока въ Петербургѣ враждовали партіи, кипѣла чернильная война изъ-за достоинствъ того или другого произведенія нашей національной оперной литературы, пока петербуржецъ раздумывалъ, какъ отнестись къ этимъ шедеврамъ со своей принципіальной точки зрѣнія, — въ Москвѣ зрѣло настоящее, живое дѣло и разросталось на почвѣ глубокой, искренней любви къ родной музыкѣ. Этимъ національнымъ увлеченіемъ и объясняется вся программа г. Мамонтова.

Обыкновенно, его дѣятельности присваиваютъ названіе радикальной. Но это радикализмъ faute de mieux. Посудите сами. Помимо того, что это названіе дается каждому предпріятію, разъ оно рискуетъ на постановку русскихъ оперъ — самъ національный репертуаръ немыслимъ безъ оперъ нашихъ главарей-новаторовъ 70-хъ годовъ: Мусоргскаго, Бородина, Р. Корсакова. Безъ оперъ «кучки» исполнять нечего: вѣдь нельзя-же держать публику вѣчно на Глинкѣ, Даргомыжскомъ или Чайковскомъ. Если-бы противоположная, консервативная партія дала что-нибудь болѣе замѣчательное, то московская импреза не миновала-бы его. Кромѣ того, взгляды на музыкальный радикализмъ теперь значительно измѣнились, сравнительно съ 70-ми годами, и мы сознаемся, что во многихъ отношеніяхъ произведенія нашихъ новаторовъ блещутъ умилительнымъ консерватизмомъ. Не развивая этого пункта далѣе, упомяну лишь о любопытной встрѣчѣ моей съ однимъ, посѣтившимъ насъ недавно, ново-нѣмцемъ (neu-deutsch — такъ они себя аттестуютъ). Этотъ господинъ прямо развелъ руками, когда я сказалъ, что даже Р. Корскова у насъ нѣкоторые продолжаютъ считать музыкальнымъ революціонеромъ. «Ваша школа основывается, вѣдь, на Шуманѣ, но того мы уже давно *преодолѣли*», — было мнѣ отвѣтомъ, причемъ послѣднія слова были особенно подчеркнуты.

Благонамѣренность музыкальныхъ взглядовъ московская опера также показала и иностраннымъ репертуаромъ, состоявшимъ изъ лучшихъ образцовъ преимущественно *консервативнаго* опернаго творчества: «Лакме» Делиба, «Фауста» и «Аиды» («Богема» Пучини, вся насыщенная ложно понятымъ Вагнеромъ, нѣсколько нарушила этотъ консонансъ). Импреза не дѣлала уступки западному радикализму: Вагнеру, Вейнгартнеру, Р. Штраусу.

Руководителю «московской оперы», питающему преимущественно національническія стремленія, приходилось дѣйствовать у насъ, послѣдніе два сезона, при трудныхъ условіяхъ. Въ сущности, петербурженъ, въ противоположность москвичу, отставшій отъ русскаго и не приставшій къ западному, никого и ничего не любитъ и принимаетъ тотъ репертуаръ, который ему даютъ. Патріотическое предпріятіе москвичей напоминаетъ знамя, которое водрузилъ, на крѣпости, солдатъ въ то время, какъ все войско заснуло. И это, конечно, не къ чести гг. петербуржцевъ...

Помимо этого, немаловажно и слѣдующее. Московская труппа вывела на свѣтъ Божій оперы Р. Корсакова, Бородина и Мусоргскаго, долгое время лежавшія подъ спудомъ. Честь ей и слава за это, но не ея вина, если эти вещи уже потеряли свой *ароматъ момента* и многое въ нихъ, какъ отвѣчавшее лишь боевому настроенію 70-хъ годовъ, уже чуждо намъ.

Результатомъ этого было то, что иногда недоставало полнаго соотвѣтствія въ настроеніи аудиторіи съ настроеніемъ автора. Но московская труппа не могла сдѣлать невозможнаго: поставить новыя русскія оперы, которыя отвѣтили-бы нашимъ новымъ настроеніямъ, ибо таковыхъ оперъ нѣтъ. Новое время принесло новые цвѣты — только не для нашей оперной музыки, которая, въ послѣднее время, не дала новыхъ выдающихся представителей. Я не буду касаться причинъ этого явленія, не буду разбирать, заключаются-ли онѣ въ знаменитомъ катехизисѣ нашей школы: «вѣрю въ звуковую правду и декламаціонный характеръ оперной музыки», наложившемъ, какъ всякая односторонность, узду на вдохновеніе молодыхъ авторовъ, но выдвигаю лишь тотъ фактъ, что новыхъ оперныхъ композиторовъ у насъ послѣднее время совсѣмъ не появлялось. (Маріинская сцена давно не видѣла русской оперы *молодого* автора). Между тѣмъ, условія стали благопріятнѣе прежняго: обиліе частныхъ сценъ и т. п.

Явились вѣрующіе, а пророки исчезли.

Если еще упомянуть о быстрой смѣнѣ репертуара — этомъ необходимомъ спутникѣ короткихъ гастролей, — заставлявшей труппу быстро переходить отъ одного произведенія къ другому — то это будутъ всѣ неблагопріятныя условія, которыя не помѣшали, однако, предпріятію г. Мамонтова блистательно достигнуть намѣченныхъ цѣлей.

Это предпріятіе нужно назвать *идейнымъ*, не имѣющимъ ничего общаго съ обычной, шаблонной антрепризой. Строго серьезный репертуаръ, съ такими драмами, какъ «Хованщина» или «Борисъ», вовсе не разсчитанными на внѣшніе эффекты, настойчивость въ проведеніи своихъ плановъ, несмотря на трудность задачи, отсутствіе зазывной рекламы — представило явленіе рѣдкое въ лѣтописяхъ нашего опернаго дѣла.

Помогло и то, что главный центръ труппы — г. Шаляпинъ — овладѣвшій умами съ момента своего прошлогодняго выхода, въ Іоаннѣ Грозномъ — по своимъ свойствамъ, вполнѣ благопріятствовалъ идейному характеру импрезы. Я боюсь знаменитыхъ пѣвцовъ и пѣвицъ — за то, *что* терпятъ отъ нихъ авторы въ смыслѣ измѣненій, вѣрнѣе искаженій, и за ту гегемонію, которую они забираютъ надъ пуб-

ликой — *въ ущербъ авторамъ*. Особенно эта гегемонія опасна у насъ, гдѣ публика еще не всегда въ состояніи отдѣлить исполненіе отъ исполняемаго. Но гегемонія г. Шаляпина, если только тутъ можно говорить о ней — совсѣмъ другого рода. У г. Шаляпина — высокій басъ; басовые голоса внѣшней пріятностью обладаютъ рѣдко: сдѣлай басъ фермато на какой-нибудь сладкой нотѣ — эффектъ получается скорѣе комическій. Тутъ трудно ласкать слухъ внѣшнимъ колоритомъ. Въ виду этого, обыкновенно партіи баса композиторы придаютъ наиболѣе глубокое музыкальное содержаніе, искупающее бѣдность звуковой красоты. Помимо того, коронныя партіи г. Шаляпина: Іоанна Грознаго въ «Псковитянкѣ» Р. Корсакова и царя Бориса въ операхъ Мусоргскаго представляютъ удивительно ровное теченіе музыкальной мысли, при богатствѣ музыкальнаго содержанія. Если принять еще во вниманіе, что въ нихъ нѣтъ отдѣльныхъ закругленныхъ нумеровъ, столь удобныхъ для повторенія (а повтореніе — врагъ драмѣ), то, очевидно, онѣ не даютъ простора исключительному вокальному культу. Спектакли московской оперы вообще пріятно поражали отсутствіемъ бисовъ и вызововъ въ теченіе самого акта.

Итакъ, московская труппа облюбовала себѣ, по преимуществу національный репертуаръ: «Бориса», «Хованщину», «Русалку», «Князя Игоря», «Садко», «Псковитянку» — которыя и исполняетъ превосходно. До сихъ поръ этимъ операмъ дѣйствительно не хватало соотвѣтствующей труппы, ибо стильное исполненіе можетъ быть достигнуто лишь гармонической стройностью всей труппы. Тотъ фактъ, что московская труппа не такъ хороша въ иностранныхъ операхъ, говоритъ лишь въ пользу нея, ибо, несомнѣнно, талантливая труппа способна вѣрно передать лишь одинъ какой-нибудь стиль, изъ предѣловъ котораго ей не слѣдуетъ выходить. Проницательный Вагнеръ не даромъ допустилъ въ Байрейтскомъ театрѣ исполненіе лишь своихъ оперъ; даже это ему казалось недостаточнымъ и онъ мечталъ объ особенной школѣ стиля, которую, однако, такъ и не пришлось ему основать. Въ «Das Kunstwerk der Zukunft» онъ прямо говоритъ, что въ будущемъ, каждое новое драматическое произведеніе навѣрно потребуетъ образованія каждый разъ новой труппы.

Итакъ, національная программа quand même — вотъ духъ дѣятельности московской труппы.

Импреза прекрасно понимала, что сила московской труппы именно въ народныхъ, бытовыхъ, массовыхъ операхъ à la Мусоргскій, гдѣ москвичи такъ очаровательны. И она-бы не коснулась произведеній болѣе личнаго, субъективнаго характера, если-бы не глава нашей школы, Р. Корсаковъ, своими новыми одноактными «Шелогой» и «Моцартомъ и Сальери» не захотѣлъ попробовать обрисовать болѣе тонкій субъективный міръ тѣми же средствами, которыя онъ прежде употреблялъ для обрисовки массовыхъ движеній.

А. Колтяевъ.

Бѣсѣды художника.

1.

V. *Письмо изъ Парижа.*

Картины Латуша. — Новое пріобрѣтеніе Лувра. — Работы Ш. Дюлака.

Художникъ Латушъ показывалъ какъ-то въ своей мастерской въ Сенъ-Клу рядъ произведеній, предназначавшихся на его выставку въ Лондонѣ. Оцѣнкѣ Латуша очень вредитъ его непризнанность; почему-то, быть можетъ вслѣдствіе какихъ-либо личныхъ причинъ, во французскомъ художественномъ обществѣ къ нему выработалось отношеніе чуть-чуть презрительное, что онъ де плагіаторъ Бенара, кривляющійся техникъ, лишенный свободнаго таланта и свободной мысли художникъ. Такая общая непризнанность дѣйствуетъ. На вещи Латуша смотрятъ съ предубѣжденіемъ, съ недовѣріемъ и, быть можетъ, отчасти всѣ эти толки и не дали мнѣ, въ прошломъ году, насладиться ими. Однако, я помню, что уже два раза, въ Салонѣ и у акварелистовъ, его картины такъ поражали меня, что изъ всей выставки — онѣ именно заслоняли все другое, онѣ свѣтились сказочными переливами въ моей памяти и эти переливы оставляли какое-то музыкальное, сложное и гармоничное, впечатлѣніе. То-же самое повторилось со мной и на сей разъ при видѣ тѣхъ тридцати картинъ и акварелей, которыя написаны неутомимымъ мастеромъ за послѣдній годъ. Содержаніе этихъ картинъ самое разнообразное: «Почетъ Геліогабалу», «Скучающій принцъ», «Поцѣлуй Іуды», «Снятіе со креста», «Версальскіе фонтаны», «Ложа въ операхъ», «Аллегорія на войну», «Этюдъ туши (битаго быка)», «Восточныя женщины», портретъ самого художника, «Бретонскіе звонари», пейзажи, этюды комнатъ въ Версальскомъ дворцѣ, и проч. и проч. Но мнѣ не хочется подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ разбирать то, или другое въ отдѣльности, это завело бы насъ слишкомъ далеко,

да, вдобавокъ, картины эти менѣе интересны по своему содержанію: вниманіе зрителя цѣликомъ поглощено красочнымъ и живописнымъ эффектомъ. Этотъ же эффектъ поистинѣ удивителенъ! Съ чѣмъ бы его сравнить? Въ Ватто, Тернерѣ, Делакруа и Монэ мы найдемъ отдаленные прототипы этихъ созданій, въ Бенарѣ, что-то схожее, но, если Латушъ и былъ впечатленъ этими мастерами, то всѣ впечатлѣнія переработались въ немъ въ новый типъ, очень своеобразный. Сходство его съ Бенаромъ чисто внѣшнее и случайное — онъ, какъ и Бенаръ, не чуждается опасныхъ сопоставленій фіолетоваго съ желтымъ, синяго съ краснымъ — но на этомъ сходство и исчерпывается. Въ концѣ концовъ между ними глубокая разница: Бенаръ *ищетъ* новыхъ декоративныхъ законовъ, эти исканія иногда неудачны, всегда почтенны и интересны, подчасъ увѣнчиваются блестящимъ успѣхомъ; но въ сущности всегда подъ его легкой манерой чувствуется трудъ, насиліе и выдумка.

Латушъ, быть можетъ, оттого такъ не поражаетъ и не возбуждаетъ такого уваженія, что въ немъ, какъ въ Рубенсѣ и въ Тернерѣ просто чувствуется живописецъ von Gottes Gnaden; его задачи менѣе сложны и менѣе серьезны, чѣмъ у Бенара, но онѣ зато разрѣшены съ тѣмъ завиднымъ мастерствомъ съ той веселой улыбкой, съ той радостью, которыми такъ насъ балуютъ старые мастера, и которые такъ рѣдко встрѣчаешь въ почтенныхъ труженикахъ XIX вѣка. Бенаръ въ родѣ Манэ производитъ на меня тяжелое впечатлѣніе тѣмъ усиліемъ и тѣми ухищреніями, которыя сквозятъ изъ подъ его, яко-бы игриваго, письма; Латушъ же поражаетъ своей беззаботностью и веселіемъ. Даже мрачныя его композиціи — превосходно исполненныя и поэтично задуманныя — менѣе трогаютъ умъ и сердце, нежели радуютъ глазъ. Всего лучше поэтому сравнить его картины съ игрой солнца въ осеннихъ листьяхъ, съ радужными стеклами Таффани, съ усѣянными рубинами и смарагдами подвѣсками Челлини. Наконецъ невольно при взглядѣ на нихъ навязываются музыкальныя воспоминанія, звонкія фанфары Вагнера или сладостные танцы Делиба! Латушъ думаетъ, что его картины глубокомысленны — онъ ошибается, или, вѣрнѣе, не глубокомысліе составляетъ главную прелесть ихъ.

Все, что онъ ими хочетъ сказать, все сказано до него — и, пожалуй, лучше; нѣтъ, не глубокомысліемъ блещутъ онѣ среди современной живописи, а чѣмъ-то болѣе рѣдкимъ и драгоцѣннымъ — красотой.

* * *

Недавно пріобрѣтена Лувромъ знаменитая «Одалиска» Энгра. Странная вещь. Надъ ней хочется смѣяться: и глупый турбанъ, и каучуковое, бѣлое тѣло, и ошибки въ рисункѣ, а больше всего какая-то общая несуразность — все предрасполагаетъ къ улыбкѣ. Однако не смѣешься и даже любуешься! Чѣмъ-же?

Въ портретахъ Энгра ясно, чѣмъ можно любоваться: великолѣпіемъ характеристики, дивнымъ рисункомъ, солиднымъ, подобнымъ эмали, письмомъ. Но чѣмъ-же — въ этой странной вещи? Послѣднимъ еще пожалуй: письмо густое и гладкое, съ ясными и бодрыми контрастами, но о характеристикѣ и хорошемъ рисункѣ не можетъ быть и рѣчи, а письмо и краски ужъ не настолько хороши, чтобъ вполнѣ удовлетворять. Вопросъ остается открытымъ; а скорѣе всего насъ внутренно поражаетъ въ этомъ фальшивомъ, холодномъ, каллиграфическомъ этюдѣ неумолимая систематичность, жалкая методичность мастера.

Еще нѣсколько можетъ нравиться въ наше падкое на историческіе сувениры время — то трогательно-старинное, хотя и смѣшное, что въ этой вещи напоминаетъ лубочныя картинки начала вѣка, которыя такъ забавно и дико передаютъ наивное представленіе нашихъ дѣдовъ о востокѣ и — въ частности — о гаремахъ. но къ художественной чести ея необходимо прибавить, что если эта черта и содержится въ ней, если и дѣйствуетъ на насъ, то не въ этомъ ея главное качество.

* * *

У Воллара выставлены работы Ш. Дюлака, скончавшагося въ концѣ прошлаго года. Множество масляныхъ этюдовъ, обѣ серіи его литографій, нѣсколько проэктовъ къ его неоконченному «Credo» вотъ и все; словомъ, безсвязное и недосказанное, случайный наборъ всего того, что нашлось въ мастерской этого безвременно скончавшагося мастера. Тѣмъ болѣе удивительно и замѣчательно, что выставка эта оставляетъ сильное и глубокое впечатлѣніе! Гюйсмансъ открылъ Дюлака въ то время, когда тотъ былъ извѣстенъ лишь крайне ограниченному кругу любителей (особенно литографіями) и посвятилъ ему нѣсколько восторженныхъ строкъ въ своей: «Cathédrale», указывая на него, какъ на единственнаго художника среди современныхъ, обладающаго религіознымъ чувствомъ. Гюйсмансъ, въ своей болѣзненной брезгливости ко всему общепринятому, въ своемъ откапываніи самаго новаго, въ своей погонѣ за неизданнымъ, дѣлаетъ обыкновенно

невозможныя, обидныя ошибки, и, проученный опытомъ, я отнесся крайне недовѣрчиво и къ этимъ его словамъ. Однако, дѣйствительно, странно сказать, но эти безхитростные пейзажные этюды, эти блѣдныя и простыя литографіи носятъ отраженіе какой-то святой души, какого-то умиленія передъ божественностью природы и, приходится согласится съ Гюйсмансомъ и сказать, что послѣ Миллэ, Дюлакъ единственный художникъ второй половины XIX в. въ которомъ выразилась христіанская, любовная и умиленная вѣра. (Разумѣется я вовсе этимъ не хочу сравнить величины этихъ двухъ художниковъ; разница между Миллэ и Дюлакомъ неизмѣримая, такъ какъ одинъ представляется намъ готовымъ, созрѣвшимъ и вполнѣ выявившимся мастеромъ, другой лишь робкимъ и неяснымъ начинателемъ). Дюлакъ скончался совершенно молодымъ (33-хъ лѣтъ) — и все его твореніо скорѣе имѣетъ характеръ приготовленія къ чему-то великому, нежели чего-то готоваго и созрѣвшаго, но оставляя въ сторонѣ эти напрасныя догадки о томъ, что изъ него *могло-бы* выйти со временемъ, можно и теперь уже получить большое наслажденіе при изученіи его произведеній. Лучше всего вылился его внутренній міръ въ его послѣднихъ композиціяхъ къ «Credo»; двѣ изъ нихъ производятъ неизгладимое впечатлѣніе; обѣ изображаютъ какія-то райскія мѣстности; одна — подъ желтовато-розовымъ, ровнымъ небомъ безконечную равнину, всю испещренную узкими, овальными прудами, окруженными тонкими, гибковьющимися дорожками, по сторонамъ которыхъ ростутъ чистые и блѣдные цвѣты; другая—таинственный, пустой садъ изъ симметрично посаженныхъ пальмъ, между которыми въ далекѣ свѣтится крестъ. Прекрасны также его литографіи, во-первыхъ, уже по дивному, нѣсколько женственному, но совершенно чистому рисунку, но еще болѣе по тому чувству, которымъ онѣ одухотворены. Первая въ серіи «Cantique des Créatures» изображаетъ земной шаръ, висящій въ пространствѣ среди извилистыхъ клубящихся паровъ, получающій животворящее лобзаніе солнца; затѣмъ идутъ листы, содержащіе символизацію всѣхъ стихій, переданную крайне простыми средствами въ видѣ обыкновенныхъ, но тонко и глубоко прочувствованныхъ пейзажей; наконецъ заключительный листъ снова изображаетъ неизмѣнное и вѣчное, радостное и животворящее солнце, но на томъ мѣстѣ, гдѣ была земля, клубятся послѣдніе пары, самый-же шаръ исчезъ, разсыпался, разстаялъ въ пространствѣ эѳира; нѣтъ земли, нѣтъ людской суэты — но солнце попрежнему радостно и прекрасно, попрежнему все и эта, претворенная въ эѳиръ земля хвалитъ создателя, попрежнему внемлетъ великому и прекрасному откровенію Божества. Въ этомъ глубокомъ и утѣшительномъ міросозерцаніи, въ этомъ тихомъ и непоколебимомъ упованіи, въ этой безграничной любви ко *вселенной* кроется тайна прелести Дюлака.

2.

Stabat Mater Россини и Палестины.

Мнѣ случилось слышать въ одинъ день, въ Страстную Пятницу два знаменитыхъ «Stabat Mater», каждый въ подходящей обстановкѣ: Россини — въ церкви Saint Eustache; Палестрини — въ церкви Saint Gervais. Получилось интересное сопоставленіе.

Намъ такъ пріѣлась итальянская музыка начала вѣка, что о такихъ вещахъ какъ «Stabat» Россини, или вообще не говорятъ, или, если кто и станетъ о немъ говорить, то для того, чтобъ развѣнчать его славу. — Однако это несправедливо и все зависитъ отъ точки зрѣнія. Если ожидать отъ Россини истиннаго драматизма, глубины чувства, проникновенія содержаніемъ—то, разумѣется, придется разочароваться въ этой вещи; къ ней, болѣе чѣмъ къ чему либо, онъ отнесся съ чисто итальянскомъ цинизмомъ, такъ что, не зная словъ, положительно нельзя догадаться, что эта музыка изображаетъ раздирающее горе Богородицы у подножія креста и сочувствіе христіанскаго міра къ нему. Но, оставя въ сторонѣ текстъ, можно и даже очень наслаждаться. Россини считался нашими дѣдами — музыкальнымъ богомъ и это совершенно справедливо. Онъ веселый, шутливый богъ, для котораго не существуетъ трудностей, который не знаетъ запинки въ творчествѣ, для котораго все сразу легко, ясно и округленно дается. Въ немъ нѣтъ глубокаго содержанія, нѣтъ искренняго сочувствія къ людскимъ заботамъ, для него жизнь протекала въ безстрастной запятности. Къ смыслу своихъ созданій онъ относился безразлично, но изъ себя онъ черпалъ неизсякаемыя богатства чарующей прелести, эфирной, тонкой, забавной и весялящей. «Вильгельмъ Телль», какъ музыкальная иллюстрація къ историческому событію никуда не годится; въ увертюрѣ, есть, правда, очаровательная картинка швейцарской природы, но этимъ—объективное отношеніе его къ задачѣ кончается, и все остальное возможно, какъ прелестная, но зато не какъ драматическая музыка, а если и бываютъ люди, которые искренно плачутъ отъ умиленія при патетическихъ сценахъ этой оперы — то

имъ не слѣдуетъ ставить это на счетъ Россини, вѣрнѣе, на счетъ его драматическагому таланта: красивая музыка вообще способна открывать какіе-то клапаны нашихъ нервовъ, какъ то очищать пути къ мозгу и сердцу! — Также «Севильскій Цирульникъ» — какъ иллюстрація къ Бомаршэ невозможна, отъ глубокомысленнаго остроумія француза ничего въ оперѣ не осталось, но всякій согласится, что она доставляетъ, больше наслажденія, нежели оригинальная комедія, такъ какъ въ ней больше непосредственнаго таланта, ярче божественная искра. Здѣсь Россини напалъ на родственный его душѣ сюжетъ и музыка его дружно слилась съ буффоннымъ либретто! Ему не нужно было унизиться до того, чтобъ создать комментарій чужому измышленію, случайно вышло такъ, что онъ, творя свободно и отъ себя, ни минуты не отклонялся отъ того, что должно происходить въ пьесѣ. Его веселый и легкомысленный геній нашелъ гдѣ развернуться и потѣшиться безъ стѣсненія, безъ постороннихъ соображеній. И въ этой глупой и балаганной шуткѣ Россини далъ на вѣчныя времена высшую идеализацію смѣха, благородное и прекрасное въ смѣшномъ, за что справедливо его можно считать богомъ — одинокимъ и недостижимымъ!

Другое дѣло его «Stabat», не смотря на рѣдкое богатство его мелодій и созвучій. Недоумѣніе, которое является, когда на раздирающія слова древняго стихотворенія — теперъ принимается пѣть ликующій гимнъ, когда женскій дуэтъ нѣжно и сладко воркуетъ, когда басъ голоситъ свою напыщенную партію не хуже Сенъ-Бри—это недоумѣніе заставляетъ многихъ совершенно презирать всю вещь, другихъже настолько оскорбляетъ, что они стыдятся получаемаго наслажденія — и лишь итальянскіе меломаны покорно и съ вѣрой восторгаются. Не спорю — это недоумѣніе справедливо; не только соло, но и хоровыя части, въ которыхъ Россини пожелалъ дать нѣчто *подходящее*, нѣчто Дантевское— неумѣстны, прямо даже безтактны по своей откровенной оперности, по безцеремонному битью на эффектъ; но, если оставить въ сторонѣ требованіе соотвѣтствія съ текстомъ и прослушать эту вещь какъ отрывокъ оперы неизвѣстнаго содержаніе — то придется насладиться и даже наслажденіе это можетъ быть сильнымъ и чистымъ.

Среди разряженной парижской публики, въ привѣтливомъ и парадномъ храмѣ, чудно изукрашенномъ въ языческомъ, вкусѣ, въ театральномъ полумракѣ — «Stabat» былъ совершенно на мѣстѣ, и получалось впечатлѣніе аналогичное тому, которое испытываешь въ теплыя, ясныя сумерки въ Петергофѣ на музыкѣ, гдѣ подъ сладкіе звуки оркестра, подъ плескъ и журчанье фонтановъ, среди деревьевъ гуляетъ блестящая толпа любопытная и довольная. — Гудѣли трубы, звенѣли цимбалы, грохотали барабаны, ревѣли хоры, съ пафосомъ распѣвали солисты—но все это было совершенно не страшно, ни на минуту не являлась мысль, что все это устроено для ознаменованія Страстной Пятницы и что должно пробудить въ сердцѣ участіе къ совершающемуся таинству.

Лишь апостолы вверху, на стеклахъ, съ величественными и строгими ликами — казались какъ-то не на мѣстѣ и какъ-то шептали: «не кощунстволи все это?» Остальное-же: зданіе, музыка, нарядная толпа — цѣльно и весело, гармонично и радостно прославляли красоту, чѣмъ, безспорно, хвалили Бога, хотя далеко не по христіански.

Вѣроятно ожидаютъ, что все сказанное о Россини должно быть противоположностью тому, что я теперь скажу о Палестринѣ; что для того я такъ много говорилъ о несоотвѣтствіи съ текстомъ у одного, чтобъ найти полное сотвѣтствіе у другого; для того отмѣтилъ безцеремонный цинизмъ Россини, чтобъ тѣмъ возвеличить глубину и искренность Палестрины. Но это не такъ. Правда, традиція, выставляющая Палестрину какъ идеальнаго церковнаго композитора, такъ сильно дѣйствуетъ, что, слушая его, все время изо всѣхъ силъ стараешься убѣдиться, что музыка его трогаетъ, что она открываетъ безконечную почву духовнымъ наслажденіямъ, словомъ, что она есть настоящая религіозная музыка. Однако, относясь строго къ своему впечатлѣнію, видишь, что оно совершенно другаго свойства. — «Stabat» Палестрина исполняли въ церкви Saint-Gervais, упадочнаго готическаго стиля, съ неясными архитектурными очертаніями, со страшными осложненіями и переплетеніями сводовъ, съ кое-гдѣ сохранившимися расписными стеклами, пылающими сильными и радостными красками. Вся церковь, не смотря на то, что дурно сохранилась, говоритъ о томъ времени, когда началось вымираніе христіанскаго мистицизма, когда художники уже мало думали о благолѣпіи своихъ созданій, когда подъ первымъ дуновеніемъ юнаго возрожденія, проснулся духъ свободы, культъ человѣческой личности, человѣческаго творчества, культъ прекраснаго для наслажденія, въ противуположность прекраснаго для хвалы Бога. Подобно тому, какъ эта и однородныя съ ней церкви вовсе не желаютъ выражать идею христіанскаго Бога, подобно тому какъ мадонны Раффаэля вовсе не желаютъ дать типъ хри-

стіанской святости, подобно тому, какъ Pietá Микель Анджело не желаетъ выразить горе Богородицы, подобно всему этому и въ «Stabat» Палестрины нѣтъ ни мистицизма, ни благочестія, ни драмы! Разумѣется танцовать подъ эту музыку нельзя и она скорѣе грустнаго колорита — но этотъ грустный колоритъ просто вызванъ медленнымъ ритмомъ и тѣмъ, что случайно мѣстами вещь написана въ минорѣ; но этимъ соотвѣтствіе музыки съ содержаніемъ гимна исчерпывается, да никакого другаго соотвѣтствія и быть не можетъ, такъ какъ одновременно разными голосами поются разныя слова — и разобрать что-либо въ этой массѣ невозможно, даже трудно слѣдить по тексту. Я убѣжденъ, что соотвѣтствія Палестрина и не искалъ, хотя онъ отстаивалъ изъ самосохраненія предъ Трентскимъ соборомъ, что его музыка вполнѣ и строго подходитъ къ словамъ. Палестрина—дѣтище расцвѣта возрожденія и пуританскія строгости, вызванныя противодѣйствіемъ реформаціи, не могли повліять на его ясное и самоцѣльное творчество, на его влюбленное исканіе красоты. Такъ, «Stabat» его, дѣйствительно, красивъ, безконечно красивъ; сплетенія и развѣтвленія голосовъ, разнообразіе и согласованіе, красота созвучія, смѣлость выдумки, прочность и ясность во всей сложности—безподобны, но, повторяю, онъ, какъ Россини, не трогаетъ, не вызываетъ образовъ, не настраиваетъ подобающимъ для Страстной Пятницы образомъ, а остается только прекраснымъ, радующимъ и услаждающимъ художественное чувство. — Но, разумѣется, между Россини и Палестриной непроходимая пропасть, та, которая между Діонисіемъ и Аполлономъ: одинъ веселъ, другой радостенъ, одинъ милъ, другой прекрасенъ, одинъ простъ и слегка тривіаленъ, другой могучъ и недоступенъ. Однако «Stabat» ни тому, ни другому не могъ удасться, такъ какъ ни тотъ, ни другой не понимали искусства иначе какъ для искусства, для красоты.

Разъ мнѣ удалось слышать «Stabat Mater» въ древней формѣ. Это было лѣтомъ въ убогой церковкѣ; подъ голыми сводами ея висѣли вотивные кораблики, а въ большихъ, пустынныхъ окнахъ видно было какъ бѣшенной вѣтеръ въ ясный, но холодный день ломалъ деревья. Пѣли священникъ и капелла изъ десяти стариковъ крестьянъ, наряженныхъ для церковной службы въ золотыя потертыя ризы; всѣ присутствующіе подтягивали и этотъ сплоченный и убѣжденный вопль, исходившій изъ черной, жалкой толпы стариковъ и бабъ (всѣ молодые мужчины были въ отъѣздѣ на дальнихъ рыболовняхъ) — былъ трогателенъ и страшенъ. Странная мелодія, отрывистая, грубая, но выразительная, какъ всякій народный напѣвъ — совершенно сливался съ безобразными, но потрясающими средневѣковыми словами. Тѣ, кто сочинили эти слова и музыку, были люди безусловно вѣровавшіе въ то, о чемъ они говорили; тѣ, кто исполняли — также, и эта тройная вѣра, такъ сильно проявлявшаяся въ этой мрачной, похоронной церкви, среди этого страшнаго хотя и свѣтлаго дня — убѣждала и мучила. Ясно возстала Голгоѳа, ясно необъятное горе Богородицы, ясно, что муки великаго искупленія все еще живы, что горе матери Искупителя все также ужасно, также намъ близко. Я думаю, что вся община понимала именно это въ ту минуту, такъ какъ въ воздухѣ стояло сверхчеловѣческое рыданіе и старики, бабы, дѣвушки съ трагичными и священными, окаменѣлыми въ страданіи лицами пѣли свое глубокое состраданіе измученныхъ людей къ Той, которой досталось великое и на вѣки безконечное горе!

Музыка Россини мила, Палестрины прекрасна, но древній «Stabat», спѣтый въ грустной древней церкви жалкими стариками — мнѣ показался ближе всего къ истинѣ.

Александръ Бенуа.

О процвѣтаніи художественной промышленности.

Профессоръ Павловскій въ статьѣ «Нужды художественнаго образованія въ Одессѣ» («Одесскія Новости») говоритъ, что годъ тому назадъ онъ бесѣдовалъ съ одесской публикой объ томъ, нужна-ли Одессѣ художественная школа и если нужна, то какая. Въ нынѣшнемъ году почтенный профессоръ даетъ отвѣтъ на поставленный раньше вопросъ и говоритъ, что Одессѣ нужна школа не техническаго рисованія, не рисовальная,—дѣло не въ названіи школы,— а нужно просто хорошее художественное училище, которое выпускало бы не «ученыхъ рисовальщиковъ», ровно ничего не знающихъ, а настоящихъ художниковъ, которые-бы все знали: умѣли-бы отлично рисовать, обладали-бы большимъ вкусомъ, хорошо были-бы знакомы съ произведеніями прикладнаго искусства минувшихъ эпохъ и, умудренные ихъ изученьемъ, могли-бы сами творить нѣчто совершенно новое въ этой области.

Но такъ какъ для воплощенія идей, излагаемыхъ на бумагѣ одесскими художниками, необходимы еще мастера-ремесленники, которые могли-бы эти идеи

облечь въ реальныя формы, а такихъ мастеровъ въ Одессѣ нѣтъ, то профессоръ Павловскій рекомендуетъ заодно устроить спеціальные ремесленные классы, въ которыхъ одесскихъ мальчиковъ училибы не столько грамотѣ, сколько ремесламъ.

О подробномъ устройствѣ этихъ мастерскихъ профессоръ Павловскій обѣщаетъ поговорить въ слѣдующей своей статьѣ, т. е. вѣроятно уже въ будущемъ столѣтіи.

Однимъ словомъ, почтенный профессоръ послѣ долгихъ размышленій пришелъ къ глубокому выводу, что для успѣховъ одесской художественной промышленности необходимы хорошіе художники-рисовальщики и отличные мастера-исполнители. Съ этимъ, конечно, нельзя не согласиться, и надо замѣтить, что высказываемыя новороссійскимъ профессоромъ мнѣнія примѣнимы не для одной только Одессы, а для всѣхъ городовъ Россійской Имперіи, не исключая и столицъ оной; но дѣло въ томъ, что мнѣнія эти грѣшатъ односторонностью, ибо подъемъ и процвѣтаніе художественной промышленности зависятъ не только отъ того, на-сколько подготовленныхъ рисовальщиковъ выпускать будутъ художественныя школы или на-сколько ловкіе ремесленники будутъ выходить изъ ремесленныхъ классовъ. Это только одно изъ условій, необходимыхъ для процвѣтанія художественной промышленности, но не въ этомъ вся суть. Самые крупные таланты ничего не могутъ сдѣлать, если ихъ услугами никто не пользуется. А на фабрики и мастерскія идетъ только незначительный процентъ оканчивающихъ рисовальныя училища,—большинство стремится поступить въ учителя рисованія, въ чиновники, дѣлается плохими живописцами, всѣмъ, чѣмъ хотите, но не тѣмъ, къ чему въ сущности подготовляла ихъ школа.

Это показываетъ суровый опытъ жизни. Да оно и не удивительно: тотъ изъ оканчивающихъ рисовальное училище, кто поступаетъ въ учителя рисованія, имѣетъ скромное, но приличное жалованье, обезпеченную будущность, нѣкоторое положеніе (того гляди, черезъ 15 лѣтъ статскій совѣтникъ), интеллигентное общество и массу свободнаго времени; товарищъ же его, поступившій рисовальщикомъ на фабрику, при нашей некультурности, отдается въ адскую кабалу, за гроши долженъ работать по 12 часовъ въ сутки, будущность не обезпечена, положенія никакого, и единственное утѣшенье это то, что, прослуживъ нѣсколько лѣтъ хозяину, можетъ, благодаря его свидѣтельству, разсчитывать на полученіе званія личнаго почетнаго гражданина.

Пока еще фабрикантамъ наши рисовальщики не нужны, они обходятся не то утащенными, не то купленными за-границей застарѣлыми рисунками, а на нашихъ доморощенныхъ рисовальщиковъ смотрятъ какъ на поденщиковъ, которымъ можно платить гроши и которыхъ можно гнать, когда вздумается.

Нѣтъ, пока у насъ не будетъ спроса въ самыхъ широкихъ размѣрахъ на художниковъ-спеціалистовъ, трудъ которыхъ оплачивался-бы надлежащимъ образомъ, — а это возможно лишь при общемъ подъемѣ художественныхъ требованій нашей публики, — до тѣхъ поръ всѣ мечты объ идеальныхъ школахъ безпочвенны, ибо незачѣмъ лѣзть изъ кожи, чтобы облагодѣтельствовать молодыхъ людей знаніями, которыя при вступленіи въ жизнь они должны оставить въ сторонѣ какъ дорогой, но лишній багажъ.

Главнымъ залогомъ успѣха художественной промышленности можетъ служить только подъемъ общаго художественнаго развитія нашего общества, ибо среди отсталости, невзыскательности, грубости и дикости вкусовъ, художественная промышленность процвѣтать не можетъ, равно какъ не могутъ процвѣтать спеціальныя художественныя школы.

Словъ нѣтъ, хорошія рисовальныя училища необходимы, да они явятся сами собою, когда наше общество потребуетъ, наконецъ, не тѣхъ дикаго рисунка тканей, обоевъ, ужаснаго фарфора, ужасной мебели, однимъ словомъ, не той безвкусицы и чепухи, которая лѣзетъ и окружаетъ насъ повсюду въ художественной промышленности.—тогда только мечты объ идеальныхъ художественныхъ школахъ и идеальныхъ ремесленныхъ мастерскихъ выйдутъ изъ области тѣхъ благопожеланій, которыми вымощенъ адъ.

Москва.

С. Ноаковскій.

Библіографія.

«Философскія теченія русской поэзіи». А. С. Пушкинъ, Е. А. Баратынскій, А. В. Кольцовъ, М. Ю. Лермонтовъ, Н. П. Огаревъ, Ѳ. И. Тютчевъ, гр. А. К. Толстой, А. А. Фетъ, Я. П. Полонскій, А. Н. Майковъ, А. Н. Апухтинъ, гр. А. А. Голенищевъ-Кутузовъ. — Избранныя стихотворенія съ критическими очерками С. А. Андреевскаго, Д. С. Мережковскаго, Б. В. Никольскаго, П. П. Перцова, и Вл. С. Соловьева. Составилъ П. Перцовъ. Изд. 2-е. СПБ. 1899 г. Ц. 2 руб.

Заглавіе этой книги не совсѣмъ точно: *философскихъ* «теченій» въ точномъ смыслѣ слова едва-ли можно искать въ поэзіи. Всякая отрасль искусства есть отрасль субъективнаго образнаго мышленія — eo ipso она не согласуется съ субъективнымъ логическимъ мышленіемъ. Отсюда всегдашнія «холодныя отношенія» между поэтами и мыслителями, впрочемъ болѣе со стороны поэтовъ, ибо мышленіе логическое имѣетъ надъ образнымъ преимущество позднѣйшаго явленія, включающаго въ себя предъидущія. Слово «философскія» стоитъ въ заглавіи разбираемой книги, очевидно, вмѣсто слова «*религіозныя* теченія». Дѣйствительно, каждая статья сборника имѣетъ задачей опредѣленіе міросозерцанія поэта, «его отношенія», говоря словами предисловія книги, «къ важнѣйшимъ, къ вѣчнымъ вопросамъ бытія». Слишкомъ несомнѣнно, что эти вопросы суть именно «предметъ» религіи, ея «объектъ», говоря языкомъ учебниковъ. Впрочемъ само упомянутое предисловіе употребляетъ безразлично слова «религія» и «философія», такъ что, очевидно, точка зрѣнія составителя сборника и наша, въ данномъ случаѣ, совпадаетъ.

Кто разрѣшитъ мнѣ, что̀ тайна отъ вѣка?
Въ чемъ состоитъ существо человѣка?
Кто онъ? Откуда? Куда онъ идетъ?
Кто тамъ вверху, надъ звѣздами, живетъ?

Конечно, каждый, такъ или иначе, отвѣчаетъ самому себѣ на эти вопросы, но знать, какъ отвѣчаютъ поэты, очень любопытно. Поэтому по задачѣ сборникъ г. Перцова заслуживаетъ полнаго сочувствія. Другіе дѣло — исполненіе.

Впрочемъ здѣсь едва-ли можно быть слишкомъ требовательнымъ. Составитель справедливо замѣчаетъ (въ предисловіи), что «своеобразное отношеніе прежней русской критики къ вопросамъ поэзіи и философіи оставило интересующую насъ область почти неразработанной». Конечно до философіи-ли было, когда у нашихъ поэтовъ лѣтъ 20—30 подрядъ спрашивались только аттестаты въ «гражданскомъ» поведеніи. Серьезная русская критика (за исключеніемъ Ап. Григорьева, Страхова и нѣсколькихъ единичныхъ явленій) началась, можно сказать, со вчерашняго дня, и въ этомъ отношеніи сборникъ г. Перцова представляетъ, дѣйствительно, нѣкоторые «итоги». Изъ его статей менѣе всего удовлетворилъ насъ этюдъ г. Вл. Соловьева о Тютчевѣ. Конечно, онъ содержитъ нѣсколько вѣрныхъ и удачно сказанныхъ замѣчаній объ особенностяхъ поэтическаго мышленія, но показаться чѣмъ-то новымъ они могли только въ такой литературѣ, какъ наша. Что-же касается характеристики поэзіи самого Тютчева, то она оказалась не достаточно глубокой, съ пониманіемъ таинственнаго «родимаго» хаоса Тютчева, какъ синонима «зла», и его-же «златотканнаго покрова», для, какъ «добра». Въ этомъ отношеніи нельзя не согласиться съ полемическими замѣчаніями составителя сборника (въ статьѣ объ Ал. Толстомъ). Не вполнѣ удовлетворила насъ и статья г. Никольскаго о Фетѣ — слишкомъ разсудочно-разсудительная и самодовольно-систематизирующая, — въ концѣ концовъ заставляющая подозрѣвать, что критику чуждо непосредственное ощущеніе вдохновеннаго лиризма Фета. Статьи составителя сборника, г. Перцова, которыхъ довольно много, нѣсколько блѣдны, такъ сказать акварельны въ своихъ тонахъ. Мѣстами онѣ даютъ вѣрную оцѣнку (особенно частностей), но нерѣдко расплывчаты и нетверды въ своихъ положеніяхъ. Изъ остальныхъ статей сборника выдѣляется талантливый этюдъ г. Андреевскаго о Лермонтовѣ — едва-ли не лучшая оцѣнка этого поэта въ нашей критикѣ. Наконецъ, въ томъ-же сборникѣ напечатаны статьи г. Мережковскаго о Майковѣ и Пушкинѣ, о которыхъ была рѣчь въ прошломъ номерѣ «Міра Искусства» (и еще интересная замѣтка его о Кольцовѣ). Будемъ надѣяться, что хотя въ нынѣшній «пушкинскій» годъ кто-нибудь догадается, помимо юбилейныхъ хлопотъ, обратиться своимъ вниманіемъ къ серьезной оцѣнкѣ поэта и подыметъ перчатку, брошенную г. Мережковскимъ. Пока на это мало надежды: слишкомъ много вокругъ праздничной суматохи и суетни. Поистинѣ мы похожи на евангельскую Марѳу, которая «пеклася о мнози». Въ обществѣ ощущается какое-то нервное безпокойство «по поводу Пушкина»: всѣ чувствуютъ, что надо что-то сдѣлать, а что — не вполнѣ ясно. И вотъ, не умѣя почтить поэта въ духѣ, чуждаясь въ сущности его духа, тѣмъ демонстративнѣе и назойливѣе воздаютъ ему почтеніе на площадяхъ и перекресткахъ. Открываются всевозможныя подписки, проектируются всевозможныя засѣданія, хотятъ лечить слѣпыхъ и учить нѣмыхъ «въ честь Пушкина». Отлито 40,000 бюстовъ; всюду прибиваются мраморныя доски; пишутъ о необходимости поставить электрическіе фонари къ монументу на Пушкинской улицѣ; «Новое Время» издаетъ дополнительный томъ къ собранію сочиненій поэта — списокъ пожертвованій собранныхъ газетой, который, по ея искреннему убѣжденію «можно поставить на полку рядомъ съ сочиненіями Пушкина»; Пушкинская аптека выпустила карамель отъ кашля «Пушкинъ». А придетъ 26 мая —

и сколько мы прочитаемъ печатной бумаги съ безконечнымъ обиліемъ восторженныхъ прилагательныхъ.

Толпа вошла, толпа вломилась...

Библіофилъ.

Новая статуя Бальзака.

(Отрывокъ изъ статьи Арсена Александра)

Г. Фальгьеръ выставилъ въ этомъ году статую Бальзака, которую согласился исполнить послѣ того, какъ Литературное Общество прославилось своимъ отказомъ отъ статуи Бальзака — Родэна. Въ Салонѣ же мы находимъ и бюстъ самого Фальгьера работы Родэна. Все, стало быть, къ лучшему. Оба скульптора, оказывается, совершенно довольны другъ другомъ. Родэнъ не въ претензіи на Фальгьера, за его нѣсколько странную готовность по-товарищески замѣстить Родэна. Фальгьеръ же будетъ имѣть прекрасный бюстъ, который станетъ на-ряду съ поразительною серіею бюстовъ, вылѣпленныхъ Родэномъ съ Далу, Ж. П. Лоранса, Антонена Пруста, Пювисъ де Шаванна, Кастаньяри, Цезаря Франка, Мирбо и другихъ.

Жаловаться, слѣдовательно, Фальгьеру не приходится, да и Родэну—тоже. Послѣдній сдѣлалъ прекрасную вещь, а Фальгьеръ не отплатилъ ему тѣмъ-же. Мы были бы очень счастливы, еслибы Фальгьеру удалась статуя Бальзака. Бальзакъ такъ великъ, что двѣ хорошихъ статуи его были бы, конечно, желательнѣе, чѣмъ одна. Говорятъ, Фальгьеръ сказалъ слѣдующее: «Если мнѣ удастся статуя Бальзака, то она будетъ второю прекрасною его статуею». Эта фраза очень любезна. Но... вышло не такъ. Конечно, статуя Фальгьера не будетъ возбуждать хохота, сопровождавшаго геніальное произведеніе Родэна.

Произведеніе Фальгьера не поражаетъ, не изумляетъ, не пугаетъ, а эти ощущенія — неизбѣжные спутники всего талантливаго, новаго и оригинальнаго въ искусствѣ. А все-таки публика будетъ разочарована, такъ какъ сходство внѣшнее почти отсутствуетъ. En face лицо Бальзака неэкспрессивно, недостаточно характерно, банально, по истинѣ говоря. Очевидно, скульпторъ недостаточно изучилъ лицо Бальзака. Позу поэта съ скрещенными ногами мы не критикуемъ, но она не нова, не значительна, часто уже практиковалась и въ ней не хватаетъ того выразительнаго Фальгьеровскаго краснорѣчія и остроумія, которое послѣдній выказалъ въ прекрасныхъ статуяхъ Лавижери и Ларошжоклена. Казалось, что въ этомъ случаѣ скульпторъ долженъ былъ бы призвать всю свою энергію и изобрѣтательность, чтобы выдѣлить эту статую изъ обыденности, но очевидно единственною задачею Фальгьера было не походить на статую Родэна, и странно, это именно стараніе привело къ обратному результату. Я не хочу этимъ указать на знаменитый Бальзаковскій халатъ, за который въ прошломъ году, такъ досталось Родэну. Въ нынѣшнемъ году Фальгьеру халатъ этотъ будетъ, конечно, прощенъ. Но мы узнаемъ въ Бальзакѣ Фальгьера знаменитую челюсть впередъ, «рожу»—какъ ее называли въ прошломъ году, тотъ же эффектъ тѣни подъ врѣзанными глазами, ту же гигантскую копну волосъ. Только все это оттѣнено, смягчено, потеряло яркую выразительность Родэна и стушевало характеръ. Произошло то, что не трудно было предвидѣть: Фальгьеръ былъ гипнотизированъ дивною предшествовавшею статуею и Бальзакъ все таки остался безъ памятника.

Очевидно, Фальгьеръ, истинный и энергичный художникъ, возьметъ обратно свою статую.

Бюстъ-же самого Фальгьера — Родэна изученъ удивительно тонко, детально, и не смотря на это— какъ выдержанъ въ бюстѣ ensemble! Великолѣпны задумчивые глаза.

Вообще, Родэнъ поразительный психологъ. Его колоссальный бюстъ Рошфора, съ удивительно схваченнымъ энергическимъ поворотомъ головы, съ озабоченнымъ въ пылу полемики лицомъ, останется однимъ изъ лучшихъ изображеній знаменитаго журналиста.

Одного не могу понять, какимъ образомъ во Франціи, въ странѣ, гдѣ творились замѣчательныя своею простотою статуи Шартра и Notre Dame de Paris, до сихъ поръ не могутъ постигнутъ, что труднѣйшая вещь въ искусствѣ—найти прекрасную простую форму и установить общіе планы. Такой силуэтъ, и широко набросанные планы мы находимъ въ статуѣ «Евы» и именно эти качества выдѣляютъ красоту статуи. Композиція этой фигуры, удрученной, отчаявшейся, со склоненною на грудь головою, напоминаетъ каріатиду, выдерживающую всю тяжесть грѣховъ, которыя Ева навлекла на родъ людской.

А. Александръ.

Къ постановкѣ „Тристанъ и Изольда".

Говорятъ, что опера «Тристанъ и Изольда» включена въ репертуаръ Маріинскаго театра на будущій сезонъ. До сихъ поръ Вагнеровскія оперы

никакъ не могли удержаться на русскихъ сценахъ. Попытка съ «Зигфридомъ» въ Москвѣ оказалась неудачной. А въ петербургской оперѣ изрѣдка, почти всегда ранней осенью, даютъ лишь Тангейзера и Лоэнгрина. Потому крайне отрадно узнать, что одновременно предположены къ постановкѣ въ Москвѣ — «Валькирія», а въ Петербургѣ — «Тристанъ». Послѣдняя опера на-дняхъ шла въ Петербургѣ во время малоудачнаго великопостнаго сезона, сборной оперы въ Маріинскомъ театрѣ. Мы не будемъ касаться общей неудачи этой затѣи, скажемъ лишь, что геніальную Вагнеровскую оперу мы прослушали съ тѣмъ особымъ удовольствіемъ, которое за нашъ музыкальный сезонъ можно получить крайне рѣдко. Въ прошломъ году «Тристанъ» шелъ несравненно лучше, благодаря дивной игрѣ Решке. Нынѣшній исполнитель главной роли былъ слабъ и не столько по пѣнію, сколько по общему пониманію роли. Онъ все время расшаркивался, махалъ руками, безпокоился и пѣлъ о «мистической ночи» съ галантностью влюбленнаго француза. Но Литвинъ была все та же могучая исполнительница Изольды, быть можетъ лучшая пѣвица изъ всѣхъ современныхъ пѣвицъ.

Вся нѣмецкая школа Вагнеровскаго пѣнія, плѣнительная по декламаціонной силѣ и достигающая подчасъ огромныхъ драматическихъ эффектовъ, всегда страдала однимъ огромнымъ недостаткомъ — некрасивостью звука. Всѣ самыя видныя исполнительницы Вагнера, какъ Матэрна, Мальтенъ, Зухеръ, Моранъ-Ольденъ и др., были пѣвицы съ громадными голосами, прекрасной дикціей, традиціонной (подчасъ отличной) Вагнеровской игрой, но ихъ пѣніе было всегда лишено красивой звучности и изобиловало завываніями и плоскими пронзительными верхними нотами. Это неумѣніе «пѣть» и породило ту нелѣпую басню, что Вагнеръ ломаетъ голоса и что его надо кричать, а не пѣть.

Съ тѣхъ поръ, какъ, съ одной стороны, Вагнеръ началъ проникать за предѣлы Германіи и, съ другой, иностранцы стали появляться на Байрейтской сценѣ, дѣла немного измѣнились и мы начали прислушиваться къ Вагнеровскому пѣнію и понимать, какія тонкости можно открыть въ этой филигранной работѣ. Когда въ Парижѣ поставили одно за другимъ «Лоэнгрина», «Валькирію» и «Мейстерзингеровъ», истинные Вагнеріанцы были шокированы вольностью французскаго трактованія Вагнера. Намъ думается, однако, что это отчасти предубѣжденіе, отчасти дурная привычка, — предубѣжденіе потому, что «питомцы Байрейта» никакъ не могли допустить, чтобы легкомысленные французы были способны понять духъ «великаго Вагнера». Про дурную же привычку мы упомянули оттого, что мюнхенская и байрейтская сцены пріучили въ образѣ Тристана видѣть непремѣнно стараго Фогля, а въ видѣ Изольды — тяжелую, бѣлокурую Зухеръ. Нельзя сказать, чтобы въ этомъ традиціонномъ, тяжеловѣсномъ исполненіи двухъ старыхъ «возницъ», напитанныхъ Вагнеровскими завѣтами, не было нѣкоторой прелести. Чувствовалось, что эти пѣвцы — вѣрные слуги своего господина и что ужъ измѣны здѣсь нѣтъ и не будетъ, но все же подчасъ тяжко становилось и казалось, что, дѣйствительно, Вагнеровскую колесницу нелегко сдвинуть. Однако, старое состарилось, а новое постаралось сдѣлать на свой ладъ. И тутъ главную услугу оказали Бельгія, Парижъ и Швеція. Въ «музыкальной» Италіи изъ Вагнера ничего не сдѣлали. Намъ пришлось быть въ миланской «Scala» на одномъ изъ первыхъ представленій «Валькиріи» и видѣть ея провалъ. Да это и понятно. Де-Негри и Девойоды, главные исполнители оперы, также далеки отъ музыки «Валькиріи» какъ Мазини отъ образа Лоэнгрина, какъ бы сладко онъ ни пѣлъ. Брюссельская же La Monnaie и успѣхъ въ Парижѣ во многомъ измѣнили и, можетъ быть, къ лучшему пониманіе исполненія Вагнера. Рьяные поклонники не могутъ простить Парижу дерзкихъ купюръ, допущенныхъ у великаго мастера. Но нѣтъ сомнѣнія, что эти сѣтованія несправедливы. Конечно, въ Байрейтѣ, всякое прикосновеніе къ вагнеровской партитурѣ кажется нелѣпымъ, но въ Парижѣ нельзя педантично относиться ко всѣмъ непонятнымъ длиннотамъ этихъ произведеній.

Конечно, французы поютъ на свой ладъ, Délmas не родился въ Нюренбергѣ и Alvarez слишкомъ элегантенъ для роли Вальтера, но зато какая мягкая гармонія, никогда не требующая извиненій во имя старости исполнителей, или угловатости традицій, подчасъ дурного тона.

Тутъ надо констатировать, что байрейтскіе заправилы чувствуютъ требованія времени. За послѣдніе годы не мало иностранцевъ было привлечено ими: Ванъ Дейкъ, Кашманъ, и шведскія пѣвицы Гульбрансонъ, Виборгъ, — одни изъ главныхъ участниковъ байрейтскихъ торжествъ послѣднихъ лѣтъ. Изъ нихъ Гульбрансонъ заслуживаетъ особаго вниманія, такъ какъ, вмѣстѣ съ нашей Литвинъ, можетъ считаться лучшей исполнительницей Вагнеровскихъ произведеній.

Конечно, это модное распространеніе Вагнера имѣетъ и дурную сторону. «Тристанъ» вошелъ въ-

число тѣхъ «любовныхъ оперъ», которыя имѣютъ успѣхъ «большого свѣта» во время сезона всѣхъ столицъ Европы и Америки. Рейке поетъ влюбленнаго Тристана, а Альбани или Литвинъ — влюбленную Изольду. Всѣ говорятъ про grand duo d'amour съ такимъ оттѣнкомъ восторга, отъ котораго Вагнеръ пришелъ бы въ отчаяніе. Но всякій можетъ въ художественномъ произведеніи отыскивать, что онъ хочетъ, и на какой бы успѣхъ у насъ не былъ обреченъ «Тристанъ», все-же фактъ его постановки знаменателенъ.

С. Л.

Свѣдѣнія.

Московскій художникъ С. А. Коровинъ принадлежитъ къ числу тѣхъ мастеровъ, которые творятъ не спѣша, обдумывая въ своемъ произведеніи каждую мелочь, и относясь подъ часъ слишкомъ добросовѣстно къ взятой на себя задачѣ. С. А. Коровинъ способенъ десятки разъ повторять тотъ-же мотивъ, пока, наконецъ, форма не будетъ вполнѣ соотвѣтствовать его замыслу. Часто встрѣчаешь у него много совсѣмъ законченныхъ вещей, которыя представляютъ собою цѣлый рядъ иллюстрацій къ постепенному развитію его художественной мысли. Какъ и у многихъ художниковъ, не всегда окончательная форма у него бываетъ самой удачной, часто предварительные, непосредственные этюды сильнѣе болѣе изученной, но и болѣе холодной его картины. Художникъ очень рѣдко выставляетъ и менѣе знакомъ публикѣ, чѣмъ его братъ К. Коровинъ, ежегодно появляющійся на многихъ выставкахъ.

О художникѣ Ш. Дегазѣ (Charles Degas) и о значеніи его въ современномъ искусствѣ см. статью Александра Бенуа «Объ импрессіонизмѣ», помѣщенную въ 6-мъ номерѣ «Міра Искусства».

А. Л. Оберъ родился въ Москвѣ въ 1843 г. По окончаніи гимназіи, онъ поступилъ на медицинскій факультетъ Московскаго университета, но вскорѣ оставилъ свои занятія по медицинѣ и занялся скульптурой.

Зиму 1865 г. А. Л. Оберъ пробылъ ученикомъ въ Императорской Академіи Художествъ, а затѣмъ уѣхалъ въ Парижъ, гдѣ работалъ въ музеяхъ и въ Jardin des plantes. По возвращеніи А. Л. Обера въ Петербургъ, стали появляться на петербургскихъ выставкахъ его скульптурныя работы: животныя, аллегоріи, фигуры и бюсты. Въ настоящее время талантливый скульпторъ опять работаетъ въ Парижѣ.

Четыре иллюстраціи по фотографіямъ Барщевскаго.

1. Церковь собора Пресв. Богородицы извѣстна у нижегородцевъ подъ именемъ Рождеств. Строгановск. церкви. Построена первоначально въ 1653 г. гостемъ Семеномъ Задорнымъ; въ 1715 г. эта церковь сгорѣла и на ея мѣстѣ возведена новая, именитымъ человѣкомъ Григоріемъ Строгановымъ. Эта вторая церковь освящена въ 1719 г.

2. Остатки стариннаго иконостаса изъ музея Бѣлой Палаты въ Ростовѣ, Ярославской губ.

3. Папертъ церкви Воскресенія въ городѣ Ростовѣ, Ярославской губ.

Церковь эта находится надъ вратами, ведущими изъ Кремля къ собору. Построена и украшена стѣннымъ письмомъ при митрополитѣ Іонѣ около 1670 г. Стѣнная иконопись на окружной паперти изображаетъ видѣнія изъ Апокалипсиса, а въ самой церкви — страданія Спасителя; живопись эту дѣлали братья Карповы, присланные изъ Москвы Митрополитомъ Іоной. Церковь реставрировалась въ 1861 и въ 1890 годахъ.

4. Рождественскій монастырь во Владимірѣ основанъ въ 1191 г. великимъ княземъ Всеволодомъ. Въ 1263 г. 23 ноября, въ церкви Рождественскаго монастыря погребенъ великій князь Александръ Ярославовичъ Невскій, мощи котораго при Петрѣ В. перенесены въ Петербургъ.

Указомъ императрицы Елизаветы Петровны въ 1744 г. монастырь обращенъ въ архіерейскій домъ.

Замѣтки.

= Художникъ Александръ Бенуа выставилъ въ Champ de Mars, въ Парижѣ, двѣ большія пастели, изъ которыхъ одна — «Маскарадъ» — фигурировала на международной выставкѣ, устроенной журналомъ «Міръ Искусства». Художникъ Эдельфельтъ также послалъ въ Парижъ всѣ свои картины, бывшія на той же выставкѣ въ Петербургѣ. Извѣстный «Портретъ Режанъ» Бенара выставленъ на международной выставкѣ въ Венеціи.

= Г. Антокольскій въ «Письмѣ къ пріятелю» (кажется къ «скульптору» Гвиди) *) справедливо негодуетъ на то, что русскіе художники не принимаютъ никакого участія въ журналѣ «Искусство и Художественная Промышленность». Г. Антокольскій заявляетъ: «наша публика плохо относится къ художественной миссіи, плохо относятся къ ней теперь у насъ и слишкомъ многіе — къ несчастію — изъ самихъ художниковъ... Я спрашиваю: гдѣ наши истинные художники? Отчего они прячутся по

*) „Новости“ 10 мая 1899 г.

угламъ? Отчего они такъ апатично относятся къ священному дѣлу, передъ которыми. однако, сами-же они преклоняются? Гдѣ X, гдѣ Y, гдѣ другіе?»

Сочувствуя испуганному призыву маститаго скульптора, мы также сожалѣемъ, что журналъ, поощряющій художества, не могъ до сихъ поръ представить ни одного художника кромѣ г. Васнецова, съ котораго онъ началъ.

= «Завѣдующій организаціей выставки произведеній искусствъ по русскому художественному отдѣлу всемірной выставки 1900 года въ Парижѣ обратился въ городскую думу съ ходатайствомъ объ отпускѣ изъ городской художественной галлереи бр. Третьяковыхъ 82 картинъ на Парижскую выставку, намѣченныхъ особою коммиссіей отъ Императорской Академіи Художествъ.

По поводу этого ходатайства высказался гласный А. И. Геннертъ, указавшій, что на происходившихъ недавно совѣщаніяхъ объ организаціи управленія Третьяковскою галлереей было единогласно рѣшено, чтобы никогда и никуда не отпускались картины изъ галлереи. Какъ художники, такъ и коллекціонеры утверждали, что почти всегда картины возвращаются съ выставокъ сильно пострадавшими; при этомъ никто не можетъ поручиться за цѣлость картинъ при перевозкѣ, а также на самой выставкѣ; возможны всякія случайности — крушеніе поѣзда, пожаръ и пр. Если же П. М. Третьяковъ выражалъ свое согласіе на отпускъ картинъ, то онъ намѣренъ былъ подъ своимъ наблюденіемъ упаковывать картины и содержать на выставкѣ свою артель для храненія ихъ. По этимъ соображеніямъ, г. Геннертъ предложилъ Думѣ *отказать въ отпускѣ картинъ Третьяковской галлереи на Парижскую выставку*. Дума единогласно присоединилась къ такому предложенію и вмѣстѣ съ тѣмъ постановила: впредь никогда не отпускать картинъ изъ галлереи на выставки» (Моск. Вѣд.).

Нельзя не сочувствовать *этому разумному постановленію Думы*, такъ добросовѣстно относящейся къ охраненію завѣщанныхъ ей сокровищъ.

= 22 апр. въ 2½ ч. дня въ помѣщеніи Общества Поощренія художествъ, подъ предсѣдательствомъ А. И. Сомова, состоялось собраніе членовъ общества для обсужденія вопроса объ устройствѣ выставки художественныхъ литографій.

Посторонніе наблюдатели могли замѣтить, что въ средѣ почтеннаго собранія господствовало два взгляда на способъ выполненія намѣченной цѣли. Предсѣдатель, нашедшій себѣ поддержку среди многихъ изъ присутствовавшихъ членовъ общества, настаивалъ на томъ, что предполагаемая къ устройству выставка должна носить строго историческій характеръ, она должна представить публикѣ полную картину постепеннаго развитія литографіи, начиная съ 1796 г. (годъ изобрѣтенія этого способа воспроизведенія) вплоть до нынѣшняго времени, при чемъ особое вниманіе устроителей должно быть обращено на судьбы литографіи въ Россіи, для чего Обществу надлежитъ обратиться за помощью къ извѣстнымъ русскимъ собирателямъ гравюръ — П. Я. Дашкову, Е. Е. Рейтерну и др.

Представители другого взгляда, (П. П. Марсеру, г-нъ Ильинъ и др.) настаивали на томъ, что проэктируемая выставка, имѣя своей ближайшей цѣлью развитіе и подъемъ замирающаго въ Россіи литографскаго искусства, должна стремиться главнымъ образомъ къ тому, чтобы привлечь современныхъ молодыхъ художниковъ къ данному дѣлу и тѣмъ дать толчокъ этой области искусства.

Намъ кажется, что оба взгляда могутъ быть примирены, и что Общество имѣетъ возможность, съ одной стороны, войти въ непосредственныя сношенія со всѣми извѣстными коллекціонерами, а съ другой — обладая собственными даровыми помѣщеніями и роскошными мастерскими, можетъ устроить безъ особыхъ затрудненій такую выставку литографій, которая дала-бы публикѣ возможность прослѣдить исторію этого рода искусства, и ознакомила-бы ее со всѣми новѣйшими попытками современныхъ художниковъ въ этой области.

Послѣ засѣданія П. П. Марсеру демонстрировалъ коллекціи прекрасныхъ литографій, исполненныхъ фирмою Гофмана въ Дрезденѣ, и знаменитые «12 видовъ природы» Ривіера.

Кстати, въ засѣданіи былъ поднятъ вопросъ о томъ, когда впервые появилась литографія у насъ, въ Россіи. А. И. Сомовъ и Ф. Г. Беренштамъ указали на то, что въ 1817 г. вышли въ свѣтъ литографскія работы типографіи Главнаго Штаба. Но, кажется, никто не обратилъ вниманіе на то обстоятельство, что въ 1817 г. въ типографіи Плавпльщикова, въ С.-Петербургѣ, была отпечатана книга: «Волшебный фонарь, или зрѣлище С.-Петербургскихъ расхожихъ продавцевъ, мастеровъ и т. д.». Въ предисловіи къ этой книгѣ сказано, что фронтисписъ, изображающій русскій праздникъ подъ Невскимъ, отпечатанъ «по новому изобрѣтенію, называемому Lithographie, которое впервые въ этомъ изданіи является въ свѣтъ». Экземпляръ этого изданія (съ раскрашенными гравюрами А. Венеціанова) имѣется въ Публичной Библіотекѣ, подроб-

ныя же свѣдѣнія о немъ можно найти въ указателѣ В. А. Верещагина.

= Мы узнали курьезную случайность. Картина художника Татевосянца, премированная Московскимъ Обществомъ любителей художествъ и вызвавшая цѣлую бурю въ московскомъ художественномъ мірѣ, была пріобрѣтена однимъ коллекціонеромъ и на дняхъ сгорѣла.

= 8 апрѣля проф. А. А. Павловскій прочелъ въ залѣ Одесской рисовальной школы публичную лекцію на тему: «В. М. Васнецовъ и его произведенія».

= 10 апрѣля закрытъ до осени Румянцевскій Музей въ Москвѣ, по случаю ремонта, на который Министерство Народнаго Просвѣщенія ассигновало 75.000 руб. Надо надѣяться, что съ осени Музей приметъ, наконецъ, болѣе благообразный видъ, такъ какъ до ремонта онъ производилъ ужасающее впечатлѣніе.

= Концерты Никиша были однимъ изъ самыхъ выдающихся музыкальныхъ явленій нынѣшней зимы. Самыя заграннныя вещи, изъ которыхъ состояла программа Г. Никиша, было пріятно прослушать въ столь виртуозномъ исполненіи. Г. Соловьевъ въ «Биржевыхъ Вѣдомостяхъ» удачно охарактеризовалъ качества этого превосходнаго дирижера:

«Довольно многочисленный берлинскій оркестръ состоитъ изъ отличныхъ артистовъ, не только знающихъ до тонкостей свое дѣло, но искренно его любящихъ. Это своего рода мейнингенцы по отношенію къ выполненію художественной задачи. Едва-ли какой капельмейстеръ, послѣ Вагнера, имѣлъ въ Петербургѣ такой успѣхъ, какой выпалъ на долю г. Никиша, дирижера чрезвычайно индивидуальнаго, вдумчиваго, съ дарованіемъ широкимъ, разнообразнымъ, съ сильнымъ темпераментомъ и твердой волей, заставляющей исполнителей безусловно подчиняться. Тотъ, кто дирижировалъ, пойметъ, насколько трудно вполнѣ овладѣть вниманіемъ оркестра и сдѣлать его покорнымъ рабомъ своихъ намѣреній. Чтобы художественно дисциплинировать оркестръ, нужно имѣть надъ нимъ власть духовную, власть, которая пріобрѣтается силою таланта, знанія, опытности. Г. Никишъ при исполненіи каждаго произведенія старается проникнуть въ самое его нутро. Такъ и кажется, что ни одинъ тактъ не избѣгъ его пытливаго взгляда. Нюансировка исполняемаго чрезвычайно детальна и интересна. Авторъ, къ которому съ удивительной чуткостью относится г. Никишъ, — это Чайковскій. Въ немъ капельмейстеръ просто открываетъ красоты для публики, до сихъ поръ незамѣченныя, придаетъ мѣстамъ невыдающимся положительный интересъ. Именно для партитуръ Чайковскаго у г. Никиша есть какіе-то капельмейстерскіе, такъ сказать, рентгеновскіе лучи, благодаря которымъ онъ открываетъ незамѣтныя, невидимыя стороны сочиненія».

= Въ первыхъ числахъ апрѣля въ Вѣнѣ освящена православная церковь, выстроенная при домѣ русскаго посольства. Эта небольшая двухэтажная церковь частью каменная, частью кирпичная, украшенная цвѣтными изразцами, съ очень красивымъ крыльцомъ, сомнительнаго качества звонницей, высокимъ среднимъ шатромъ и нѣсколькими главками, построена въ русскомъ стилѣ XVI — XVII столѣтій (а отнюдь не въ какомъ-то русско-византійскомъ стилѣ, какъ докладывали всѣ газетные корреспонденты и репортеры). Это стройное и изящное зданіе уютно поставлено въ посольскомъ саду. Нѣкоторыя детали, правда, мѣстами мелки (напримѣръ, окошки главнаго барабана), мѣстами сухи, но въ общемъ это удачное и симпатичное зданіе, за которое намъ, русскимъ, краснѣть не приходится.

Церковь эта неизмѣримо лучше тѣхъ, которыя возводятся или которыя предполагается возвести въ нѣкоторыхъ заграничнымъ «бадахъ» (якобы въ русскомъ, а въ сущности — въ ужасной карикатурѣ этого стиля), въ такъ-называемомъ «петербургско-нѣмецкомъ» или «шретеровскомъ» стилѣ.

Вѣнская церковь строилась по проэкту архитектора-академика Г. И. Котова.

= Для пріема картинъ на всемірной Парижской выставкѣ жюри будетъ состоять изъ 56 слѣдующихъ художниковъ:

1) 14 членовъ Института (de l'Institut): Бонна, Бугеро, Жюль Бретонъ, Кормонъ, Бенжаменъ Констанъ, Детайль, Жеромъ, Геберъ, Геннеръ, Ж. П. Лорансъ, Жюль Лефевръ, Оливье Мерсонъ, А. Моро и Воллонъ.

2) 14 членовъ Общества французскихъ художниковъ (Salon des Champs Elysées): Гарпиньи, Роберъ Флёри, Мэньянъ, Умберъ, Татегренъ, Шарль Бюссонъ, Даванъ, Рафаэль Коллэнъ, Гильёмэ, Вэзонъ, Руабе, Е. Аданъ, Ферріе и Дамеронъ.

3) 14 членовъ дѣйствительныхъ и 10 добавочныхъ отъ Національнаго Общества изящныхъ искусствъ (Champ de Mars):

Дѣйствительные члены: Каролюсъ Дюранъ, Ролль Казенъ, Бенаръ, Беро, Бильоттъ, Дюбюфъ, Жервексъ, Даньянъ Бувере, Риксенсъ, Монтенаръ, Лермиттъ, Карріеръ и Куртуа.

Дополнительные: Дамуа, Е. Баро, Гиньяръ, Фріанъ, Матей, Лагардъ, Агашъ, Менаръ, Котте и Виртсъ.

4) 14 лицъ отъ правительства, имена коихъ еще не опубликованы.

= Открывшійся недавно въ Брюсселѣ Салонъ de la «Libre Esthétique» интересенъ и своею оригинальностью и типичнымъ подражаніемъ древнимъ мастерамъ. Моттъ напоминаетъ въ своей картинѣ С. Боттичелли, а Грейфенгагенъ заставляетъ думать о горячихъ тонахъ Тиціана. Группа «Работниковъ» Менье обращаетъ на себя общее вниманіе. Отмѣтимъ еще вещи: Котте, Карріера, Анкетэна, Рафаелли, Брэнгвина и Моро Нелатона. Кромѣ того выставлена замѣчательная коллекція офортовъ Ропса, гравюры молодого иллюстратора Разенфосса для изданія «Fleurs du mal» Бодлэра.

= Въ парижскомъ Салонѣ Champ de Mars нынѣшняго года заставляетъ много о себѣ говорить картина художника Анкетэна, который принималъ участіе на международной выставкѣ, устроенной въ нынѣшнемъ году журналомъ «Міръ Искусства».

Вотъ, что пишетъ о новой картинѣ Анкетэна Арсенъ Александръ:

«Мы живемъ въ эпоху, когда блескъ, огненный темпераментъ и опьяненіе краскою возмущаютъ глазъ. Объ Рубенсѣ говорятъ обыкновенно съ священнымъ восторгомъ, но я убѣжденъ, что еслибы онъ жилъ и писалъ теперь, посреди насъ, не позаботясь предварительно объявить намъ свое имя, *его сочли бы опаснымъ эксцентрикомъ*; въ его индивидуальной манерѣ трактовать и передавать тѣло «знатоки» нашли бы тысячи недостатковъ въ рисункѣ, критиковали бы преувеличенность его формъ, красный тонъ тѣла, его гигантскую производительность, которая происходила скорѣе отъ безмѣрнаго увлеченія, чѣмъ отъ необыкновенно плодовитой натуры. Какъ бы то ни было, намъ рѣшительно все равно, что подобные цѣнители сбиты съ толку картиною Анкетэна и вышиблены изъ обычной колеи. Передъ нами сильный и прекрасный художникъ. Тѣ, которые знаютъ Анкетэна,—тѣ видѣли его въ продолженіи пятнадцати лѣтъ за самымъ усидчивымъ трудомъ, доходившимъ, изъ-за строгаго изученія старинныхъ мастеровъ, до полнаго забвенія собственной индивидуальности. Вначалѣ, казалось, онъ обѣщалъ сдѣлаться замѣчательнымъ иллюстраторомъ парижской жизни, которую онъ передавалъ съ большимъ блескомъ и рѣзкой иронією. Но вотъ мы видимъ, какъ онъ преобразовывается. Подумайте, что онъ еще въ самомъ блескѣ зрѣлаго возраста. Это одинъ изъ самыхъ талантливыхъ и сильныхъ представителей молодой школы. Мы всегда слѣдили за нимъ съ большимъ интересомъ, и намъ пріятно констатировать, что мы не ошиблись, разсчитывая на его задатки».

= Въ «Новомъ Времени» отъ 29-го апрѣля читаемъ нѣсколько строкъ достойныхъ повторенія:

«Пушкинскій спектакль на сценѣ Литературно-Артистическаго кружка прошелъ съ успѣхомъ. Двѣ живыя картины, поставленныя К. Е. Маковскимъ, вызвали большое удовольствіе въ публикѣ. Одна «Рожденіе Пушкина» — *символическая* картина въ миѳологической обстановкѣ. Тьма, раскаты грома, свистъ вѣтра; вдругъ раздается дважды громкій голосъ: «Да здравствуетъ разумъ, да скроется тьма» (стихъ Пушкина), и вслѣдъ затѣмъ среди зелени и цвѣтовъ, на воздухѣ, колыбель, въ ней сидитъ курчавый ребенокъ съ протянутыми впередъ ручками, около него два ангела, надъ колыбелью — летящій геній, въ рукѣ котораго лавровый вѣнокъ, протянутый надъ ребенкомъ; внизу, подъ колыбелью, группа амуровъ, и сверху цѣлый каскадъ цвѣтовъ сыплется на ребенка».

Приводимъ этотъ краснорѣчивый образчикъ вкуса «Новаго Времени» и г-на Маковскаго.

= Г-нъ В. Нильскій началъ въ «Русскомъ Трудѣ» рядъ статей о русской живописи. Въ первой статьѣ, посвященной «краткому очерку исторіи этого искусства въ Россіи», г. Нильскій пишетъ про пріемы творчества великихъ мастеровъ ренессанса:

«Удавалось художнику придать лицу живаго человѣка неземное выраженіе — являлась мадонна, *религіозная картина*, не удавалось — являлся *портретъ*. Символамъ, отвлеченностямъ здѣсь не было мѣста».

Отсюда не далеко до утвержденія, что Леонардо, принимаясь за свою «Тайную Вечерю», не зналъ, что у него выйдетъ, «Тайная Вечеря» или «Именинный пирогъ».

= Парижскій корреспондентъ «Новостей» г. Семеновъ, сообщая объ открытіи салоновъ, пишетъ:

«Что касается Фальгьеровскаго Бальзака, то по замыслу онъ ниже прошлогодняго — Родэновскаго а по исполненію — можно сказать только, что «камня много, а жизни мало».

Годъ тому назадъ никто не находилъ словъ, чтобы высказать свое возмущеніе противъ работы Родэна, а нынче всѣ вспоминаютъ о ней, какъ о чемъ-то выдающемся.

= Въ хроникѣ № 9 журнала «Міръ Искусства», въ статьѣ Александра Бенуа «Форенъ Стейнленъ и Валлотонъ», вкралась слѣдующая опечатка: на стр. 97, первый столбецъ, шестая строка сверху вмѣсто «правдѣ» слѣдуетъ читать «неправдѣ».

Существ. съ 1849 г.

Телефонъ № 1337.

ТОРГОВЫЙ ДОМЪ

ИВАНА ЕКИМОВИЧА

МОРОЗОВА.

Поставщикъ Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА

СПБ., Гостиный Дворъ, №№ 85, 86 и 87 (по Садовой ул., прот. Пажескаго корп.).

БРИЛЛІАНТОВЫЯ,

ЗОЛОТЫЯ

и

СЕРЕБРЯНЫЯ ВЕЩИ

изготовляются

ВЪ СОБСТВЕННЫХЪ МАСТЕРСКИХЪ.

ЦЕРКОВНЫЯ ВЕЩИ

ИЗЪ СЕРЕБРА, БРОНЗЫ и МЕЛЬХІОРА.

БРОНЗОВЫЯ ВЕЩИ

ВЪ ГРОМАДНОМЪ ВЫБОРѢ

изготовляются въ собственныхъ мастерскихъ.

ЧАСЫ

карманные: золотые, серебряные и стальные; также столовые и стѣнные.

ОБРАЗА

живописные въ серебряныхъ ризахъ.

ЛАМПЫ

изъ бронзы, фарфора и маіолики.

МЕЛЬХІОРОВЫЯ ВЕЩИ.

Пріемъ заказовъ. Постоянно громадный выборъ готоваго товара.

Торговый домъ не имѣетъ никакихъ отдѣленій.

При заказахъ слѣдуетъ высылать 1/3 стоимости товара.

ПОДРОБНЫЕ ПРЕЙСЪ-КУРАНТЫ ВЫСЫЛАЮТСЯ БЕЗПЛАТНО.

Подписка на иллюстрированное изданіе

Р. МУТЕРЪ

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX СТОЛѢТІИ.

Переводъ съ нѣмецкаго **З. Венгеровой.**

СОДЕРЖАНІЕ: **I томъ.** — Введеніе. — Завѣты XVIII вѣка. — Начатки современнаго искусства въ Англіи. — Реакція классицизма въ Германіи. — Классическая реакція во Франціи. — Традиція и свобода. — Возвратъ къ прошлому. — Назареяне. — Мюнхенское искусство при королѣ Людовикѣ I. — Дюссельдорфская школа. — Завѣты нѣмецкой романтики. — Предвозвѣстники романтизма во Франціи. — Поколѣніе 1830 г. — Паденіе псевдо-идеализма.

II томъ. — Введеніе. — Побѣды современнаго искусства. — Рисовальщики. — Англійская живопись до 1850 г. — Батальная живопись. — Этнографическій жанръ. — Юморъ. — Соціалистическая тенденція въ живописи. — Пейзажная живопись въ Германіи. — Начатки paysage intime. — Пейзажъ 1850 г. — Милле. — Реализмъ. — Импрессіонисты. — Современное пониманіе колорита. — Японцы.

III томъ. — Введеніе. — Реалисты. — Европа. — Америка. — Неоидеализъ. — Его происхожденіе. — Уистлеръ и Шотландцы. — Литература. — Указатель рисунковъ. — Библіографическій указатель художниковъ.

Три тома. — Десять выпусковъ. — 1200 рисунковъ.

Подписная цѣна на все изданіе 10 р.; съ доставкой и пересылкой 12 р.

Допускается **разсрочка:**

	Безъ доставки.	Съ дост. и перес.
при подпискѣ	2 р.	3 р.
при 1-мъ выпускѣ	1 „	2 „

при полученіи слѣдующихъ выпусковъ — по **одному** руб.

Подписка принимается въ конторѣ т-ва „**Знаніе**“, Спб., Невскій, 92; Москва, — кн. маг. „**Книжное Дѣло**“, Моховая, д. Венкендорфа.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА НОВОЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ИЗДАНІЕ

ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА

ОТЪ ДРЕВНОСТИ ДО НАШЕГО ВРЕМЕНИ.

Сочиненіе **А. П. НОВИЦКАГО,**

Библіотекаря Училища Живописи, Ваянія и Зодчества въ Москвѣ.

Два большихъ (in-4°) тома въ 12 выпускахъ, болѣе 1000 страницъ текста и болѣе 700 картинъ и отдѣльныхъ приложеній, исполненныхъ черною и цвѣтными красками. Въ числѣ картинъ и приложеній будутъ помѣщены снимки съ самыхъ выдающихся произведеній **русской живописи, скульптуры, архитектуры, гравюры, иконописи** и пр. и пр., при чемъ нѣкоторая часть этихъ снимковъ появится въ печати въ первый разъ.

СОДЕРЖАНІЯ СОЧИНЕНІЯ: Томъ I. **Русское искусство до Петра I.** — Томъ II. ч. I. **Новый періодъ отъ Петра I до XIX вѣка.** — Томъ II. ч II. **Новѣйшій періодъ:** 1) Отъ Петра I до основанія Академіи Художествъ. 2) Отъ основаніи Академіи Художествъ до нашего времени (XIX вѣкъ).

Въ настоящее время, кажется совершенно излишне будетъ говорить о необходимости изданія „Исторіи Русскаго Искусства“. Съ каждымъ днемъ любовь къ своему родному искусству все болѣе и болѣе развивается среди русскаго общества, съ каждымъ днемъ интересъ къ русскому искусству все сильнѣе и сильнѣе распространяется, и въ иностранныхъ государствахъ художественныя выставки въ прежнее время почти не посѣщаемыя, теперь съ каждымъ годомъ пріобрѣтаютъ все большее число посѣтителей и сами замѣтно возрастаютъ въ количествѣ. Одинъ за другимъ въ самомъ непродолжительномъ времени возникло нѣсколько провинціальныхъ музеевъ, которые тоже охотно посѣщаются публикой, а число собирателей художественныхъ произведеній растетъ годъ отъ году. Все это показываетъ, что общество наше давно уже интересуется русскимъ искусствомъ, а между тѣмъ оно принуждено чувствовать себя во всѣхъ вопросахъ, касающихся нашего искусства, какъ въ темномъ лѣсу, за полнымъ отсутствіемъ у насъ какихъ-либо руководствъ по этому предмету. Кромѣ отдѣльныхъ монографій по разнымъ частнымъ вопросамъ, и то разсѣянныхъ по всевозможнымъ и спеціальнымъ, и часто даже неспеціальнымъ изданіямъ, у насъ не было до сихъ поръ ни одного изданія, которымъ можно было бы пользоваться при изученіи отечественнаго искусства. Пополнить именно этотъ пробѣлъ и поставили мы себѣ задачей въ настоящемъ изданіи.

Подписная цѣна безъ доставки въ Москвѣ **10** р., съ пересылкою и доставкою **12** р.

Чтобы сдѣлать это изданіе доступнымъ для пріобрѣтенія каждому, издатели рѣшили допустить разсрочку при подпискѣ отъ 1 р. за выпускъ.

Первый выпускъ вышелъ и высылается для ознакомленія за 1 руб. 25 коп.

Желающимъ изданіе можетъ быть высылаемо съ наложеніемъ платежа.

Гг. Иногородніе благоволятъ обращаться въ магазинъ „КНИЖНОЕ ДѢЛО“: Москва, Моховая, д. Венкендорфъ.

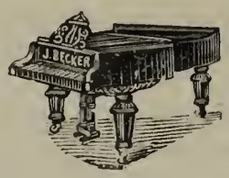
1896. 1897.

Я. БЕККЕРЪ

С.-Петербургъ, у Казанскаго моста, уг. Невскаго.

ПОСТАВЩИКЪ ДВОРА:

Его Величества Императора Всероссійскаго
Его Величества Императора Австрійскаго
Его Величества Короля Шведскаго и Норвежскаго
Его Величества Короля Датскаго.



ВЫСШІЯ НАГРАДЫ:

1893 г. **Чикаго**—Дипломъ и медаль.
1894 г. **Антверпенъ**—«Grand Prix».
1896 г. **Нижн.-Новгор.**—Государств. гербъ.
1897 г. **Стокгольмъ** — Золотая медаль и Званіе Поставщика Его Величества Короля Швеціи и Норвегіи.

РОЯЛИ отъ 600 руб ❋ ПІАНИНО отъ 450 руб.

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ПРЕЙСЪ-КУРАНТЪ БЕЗПЛАТНО.

ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ

сочиненія

В. Н. Тенишева:

Дѣятельность человѣка. СПБ. 1897. Цѣна 1 р.

Дѣятельность животныхъ.
СПБ. 1889. Цѣна 1 р. 50 к.

Математическое Образованіе
и ЕГО ЗНАЧЕНІЕ (общедоступное изложеніе).
СПБ. 1886. Цѣна 1 р.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЙ
въ Этнографическомъ Бюро князя ТЕНИШЕВА:
С.-ПЕТЕРБУРГЪ,
Англійская набережная, № 6.

Выписывающіе сочиненія изъ склада за пересылку не платятъ.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ посвящаются главнымъ образомъ вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи воспроизводятся по фотографіямъ **Брауна**, **А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ и **Ж. Верно** въ Парижѣ, хромолитографіи у **И. Кадушина** въ Петербургѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ и Пятницамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

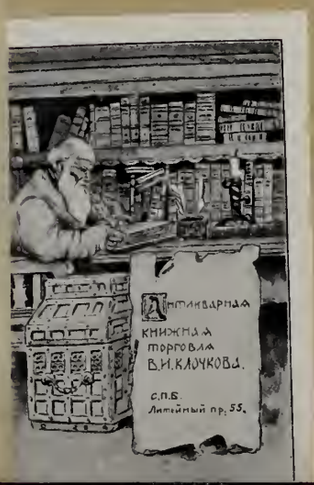
Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна 11-го и 12-го нумера 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. СПБ. 11-го мая 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр., № 53.


Антикварная
книжная
торговля
В.И.КЛОЧКОВА.
С.П.Б.
Литейный пр. 55.

Лавка [illegible]
Цена 3000р

6 пет 3000 —
w 750
8069.

SPECIAL PERIOD
93-5
386-1

NX
1
M668
1894
no.1